شـــرفات

رئيس التحرير
بديـع صقّـور

وَقْتَ تصحو السماء..

- 1 -

/ستصحو السماء، وتتبدد الغيوم/..

«عندما سقط على ظهره.. راح يتأمل السماء الزرقاء العالية.. رأى تلك السحب تتهادى متموجة»..

وارتدَّ طرف الريح..

لمَّتِ الوردة عبق أنسامهم الغاربة..

***

ستصحو السماء..

ثمة بوحٌ ناي يراقص نجماً فوق تلال المَسَاءْ..

ثمة موالٌ معطر بندى البراري، يسوق قطعان الغيوم إلى وطن الشمس.

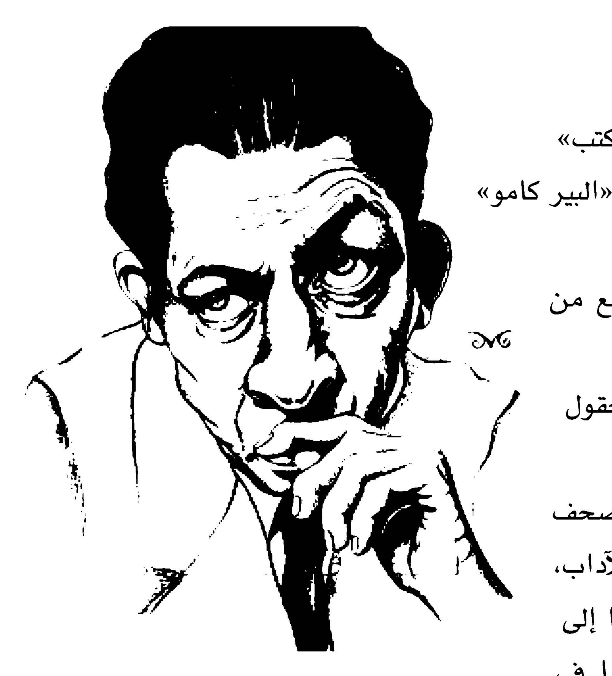
***

وأتوق للهائم من أرواحهم فوق هضاب النجوم..

أتوق لحضنِك القمري، الناهد كثلج الجبال العالية العصيّةِ على الريح..

و/ستصحو السماء/.

ـ 2 ـ



أقوال:

ـ «ثمة شمس لا تغيب في كلِّ ما أكتب»

«البير كامو»

هو الحبُّ يسكن قلب الحروف..

إذا لم يفضْ من بين حروفك نبع من الحبِّ..

حاول أن لا تضيع وقتك في حقول الكتابة..

ـ «بعد موتي، قد يذكرون في الصحف أنني كنت كاتباً، ونلْتُ جائزة «نوبل» للآداب، ولكن إذا كان من الممكن أن يضيفوا إلى هذه المعلومة، أني ساهمتُ بشكل ما في تعزيز السلام.

«خوسيه ساراماغو»

مضى على رحيلك يا «دون» خوسيه عشر سنوات، وما من أحد أخذ بوصيتك.. مازالت الحروب تتواصل.. وكل سنة تزداد عن سابقتها في القتل والحروب.. لا تنتظر أنت ومن سبقوك أن تشكل مساهماتكم قيد أنمله في تعزيز السلام.. فالمتوحشون لا ينفكون عن إشعال الحروب..



لا تنتظر.. لا تنتظر من الغزاة سوى الخرابِ.. وَملْءِ الأرض بالقبور.

ـ «ما يكتب بالقلم، لا يمحى بضربة بلطة»

«مكسيم غوركي»

القتلة وأعداء الكلمة يظنون أن الذي يكتبه القلم يمكن أن يمحوه بضربة بلطة..



ما يكتبه القلم عن الحبِّ والحياة ليس شجرة يمكن قطعها بضربة بلطة.. لن تيبس حروف الكلمات المجبولة بالصدق والحبِّ.. لا لا تحاولوا أن تمحوا ما يكتبه القلم بضربة بلطة يا أشرار العالم.

ـ قال المنجم الجسور للخان جنكيز:

«سترافقك غيمة ما، ما دمت قوياً، وحين تختفي سيزول مجدك».

«جنكيز إيتماتوف»

ولأن المنجم الجسور خالف جنكيز خان، قتله شنقاً.. لم يقتنع الطاغية بأنَّ ما يظلله ليست سوى غيومٍ داكنة من دخان أسودَ مقيتٍ.. وحالما سقط الخان جنكيز تلاشت غيومه..

وما أكثر الذين تلاشت وتتلاشى غيومُهم..

وكالعفن يسقطون في مكبات التاريخ.

ـ «لم تكد سبع سنوات تمضي من حكمي حتى استوى فيها الخادم بالمخدوم، والعبد بسيده، وأمن الضعيف شرَّ القوي»



«جوديا»



أحبه الناس وتعلقوا به.. الصديق «جوديا»! في الكثير من العصور، قلة ممن يشبهونك أيها الملك العزيز «جوديا»، الكثيرون من الملوك صاروا حطباً أحرقته الشعوب فتحولوا إلى رماد.

ـ قال جورج بوش الابن، حينما غزا العراق: إنني أحارب في العراق من أجل الله والصليب.

وردت عليه «هيلين توماس» : إنها حرب الشيطان وليست حرب الله.

وقبل أن تموت تركت عبارتها التي كانت ممنوعة من النشر:

ـ سأموت ولن أغير موقفي والذي قلتُه لن أتراجع عنه أبداً.. بأن الإسرائيليين يحتلون فلسطين.. هذه ليست بلادهم، فقولوا لهم: ارجعوا إلى بلادكم واتركوا فلسطين لأهلها.

قال الإمبراطور الروماني «كاتون»، في جلسة لمجلس الشيوخ: «هيا.. فنخرب قرطاجة.. وما إن أنهى الإمبراطور خطبته في دعوته لهم: «هيا.. فلنخرب قرطاجة»..

حتى اندفعوا كالوحوش الكاسرة.. أحرقوا هدموا خربوا قتلوا وزرعوا أرضها مِلْحاً كي لا ينبت فيها بعد ذلك زرع..

مات «كاتون» وطواه التراب وقرطاجة بقيت لؤلؤة على صدر الأبيض المتوسط..

منارة لهداية السفن والمبحرين والنوارس، ونبتَ زرعها.. دائماً الطغاة قبور دارسة تتفتح فوقها أزهار الشعوب.. يموت الطغاة، وتبقى الشعوب.

ـ 3 ـ

أسئلة:

ـ سألوا غاندي :

ـ متى يفقد الإنسان شرفه؟

فأجاب: عندما يأكل الإنسان من خيرات بلده وينتمي إلى بلد آخر.

لا شك بأنك سيد غاندي تعرف قبل أن ترحل عن هذا العالم.. بأن الكثيرين.. الكثيرين ممن أكلوا من خيرات بلادهم، وانتموا إلى بلاد أخرى..

ما أكثر فاقدي الشرف في أوطاننا.. إنهم يتوالدون كجرذان الأقبية.

ـ تروي الأسطورة الفرعونية:

في جلسة علنية لمحاكمة أحد المتوفين في محكمة الأرواح، سأله القاضي:

ـ هل كنت سبباً في دموع إنسان؟



ـ نعم.. أمي حين مرضت بين يديها..

ـ هل عذبت حيواناً؟

ـ كلا.. ما عدا العصفور الذي حبسْتهُ لمدة يومين ثم أطلقْتهُ..

ـ هل قتلت نباتاً أو زهوراً؟

ـ نعم.. حين اقتلعت زهرة لحبيبتي.

ـ هل سرقت ما ليس لك؟

ـ نعم... قلبُ وحبُّ جيراني من غير مِلَّتي وديانتي..

ـ هل كذبت؟

ـ نعم.. على زوجتي في مدح جمالها، وجودة طهيها.

ـ هل قبلت رشوة؟

ـ نعم.. كثيراً جداً.. قبلات من طفلتي لتلبية طلباتها الكثيرة.

ورفعت الجلسة.. نتابعها في الجلسة القادمة.. مطالع الربيع، وقت تزهر الأرض وتغرد الطيور، وتنفلت الينابيع، وتصحو السماء.

***

- ألبير كامو: فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي. جزائري، ولد 1913 في قرية الذرعان بمقاطعة قسنطينة الجزائر، وتوفي عام 1960.

- خوسيه ساراماغو: روائي برتغالي حاز على جائزة نوبل للآداب 1998 ولد عام 1922، وتوفي عام 2010.

- دون: سيد.

- مكسيم غوركي: أديب وناشط سياسي ماركسي روسي، مؤسس مدرسة الواقعية الاشتراكية، مواليد 1868 ـ 1936.

- جنكيز إيتماتوف: أديب فيرغيزي ـ حاز على جائزتي لينين والدولة، مواليد 1928 فرغيزستان، توفي عام 2008.

- جوديا: ملك سومري في مملكة «لكش»، عاش قبل الميلاد 2060 عام، وما قاله وجد على نقش من نقوشه التي عثر عليها في «لكش» التي تقع في منطقة «تللو» شمال العراق.

- هيلين توماس: رئيسة نادي الصحافة الأمريكية لسنين طويلة.. عاصرت من جونسون وحتى بوش الابن، ورفضت قوله: إنني أحارب في العراق من أجل الله والصليب، توفيت عن عمر ناهز الخامسة والتسعين، رحلت عام 2012.

- غاندي: مهاتما غاندي السياسي البارز والزعيم الروحي للهند خلال حركة استقلال الهند، ولد عام 1869، وتوفي عام 1948، قاوم الاستبداد والاستعمار من خلال العصيان المدني الشامل، حتى تحررت الهند من الاستعمار البريطاني.

الأدب والعلوم المعرفية

سيلفان بردوم

ت: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية

يقدِّم تطور العلوم المعرفية للدراسات الأدبية -التي اعتادت النفور من العلوم- فرصةً ثمينةً اليومَ، لتعيد النظر في علاقاتها مع المنهج العلمي وطرائقه. فيمكن -نظرياً- أن يأتي التوجُّه المعرفي بعونٍ لها على صعيدين، هما: استيعاب فعل الكتابة أولاً، ومن ثم عملية القراءة. فيَحشد سير كلٍّ من هاتين العمليتين كفاءات خاصة، تقتضي سلسلة من العمليات الذهنية، من شأن علم النفس المعرفي -بوجه خاص- امتلاك القدرة على الدأب في وصفها. بيد أن التقصّيات التي أُجريت في كلا السبيلَين تُظهر الحدود التي تَطعن في ثمرة استثمار من هذا النوع.

ويقدِّم العمل الحديث الإدراك والإبداع، الذي نُشر تحت إشراف (ماريو بوريرلّو) و(جان ماري غولِت)، مثالاً جيداً عن السعي لاستكشاف الذات المبدِعة وفق توجه معرفي، بهدف «الولوج إلى أعمق أعماق عملية إبداع العمل الفني، ووصفها، وشرحها في إطار صلات عبّارة للاختصاصات، تجمَع -حول مفهوم التقدير الحسابي- فروعاً في غاية التنوع، مثل: علوم الأعصاب، وعلم النفس، واللغويات، وأخيراً المعلوماتية والرياضيات» .

ثم تعاقبت التحليلات. والحقُّ أنها كُرِّست تارةً لوصف المراحل المتتابعة من سير عملية التصوّر، المُنمذَجة بصيغة سلسلة تصويبات، تُطبَّق على نموذج أولي بصورة تصاعدية؛ عبر المراوحة بين المخطط البدائي والصور الذهنية. وانحدرت تارةً أخرى نحو مسائل مهمة، لكنها متماسَّة، كمسألة إمكانية تعليم الإبداع، ومسألة العون الإلكتروني على التصور؛ إذ لا تنحو نحو الشجب العقيم للممانعات التي تلاقيها وجهة النظر المعرفية في كنف العالم الفني والنقدي .

وتُبدي الأعراض الظاهرة عدمَ استحضار الأدب في أيِّ آن. ويقتصر الحقل المدروس في الواقع على الفنون التشكيلية، وفن العمارة على نحو خاص، متوافقاً مع الميزة الممنوحة ضمنياً من علم النفس المعرفي للناحية البصرية. ويعكس هذا السهو -المقصود أو غير المقصود- صعوبةَ تناول الحالة الأدبية بأدوات الفنون الجميلة نفسها؛ أي بخصوصية مادة البناء الكلامية، وزخمها التعبيري الذي يجعل النماذج -المُشاع استعمالها لوصف سير العملية الإبداعية- باطلةً في الحقيقة؛ إذ تختصرها عموماً في مشكلة التعرُّف على الأشكال وإنتاجها (مقيْمة سدّاً إشكالياً أيضاً عن زخم المادة الجدارية أو النحتية أو المعمارية؛ ولكنه قد يكون أقل ظهوراً لو ارتبط الأمر باللغة).

وثمة بالطبع عدة أمثلة عن الدراسات الرامية إلى الانطلاق من النصوص قبل كل شيء، ومن المفردات بوجه خاص. وهذا -بلا شك- طموح إحدى أكثر الدراسات المجدية، التي تكرِّسها (ماري توماس كران) للكاتب المسرحي شكسبير، بغية «اكتشاف شبكة من الألفاظ المتصلة باستعارات مكانية في كل مسرحية، لتَعكس في خطوطها العريضة بعض المخططات البيانية والنقاط الأساسية في المفردات الذهنية لدى شكسبير ». فنجد رسوخاً حقيقياً في النص، يتيح للرهانات الجوهرية رؤيةَ النور، وفهمَ المسرحيات المدروسة. لكن النهج هنا ليس معرفياً إلا بالمعنى الحرفي، من حيث استشرافه النص

على نحو إظهارٍ لذات متفردة، يمكن إعادة بناء عدد من سماتها المميزة النموذجية، وذلك عن طريق الاستقراء. ولا يبقى هنالك أدنى تأثير للنمذجات المعلوماتية، ولا لمجموع الكلمات والأدوات التصورية العزيزة على علم النفس المعرفي؛ إذ نكون أمام نقدِ إلهامٍ أدبيٍّ أولاً، ينبغي بالأحرى -إذا تعيَّن تحديد موقعه بأي ثمن- مقاربته من النقد الذي يطبِّقه (جان بيير ريشارد) في كتابه: إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث، ولا سيما في الصفحات التي يخصِّصها لنظرة الشاعر (بونج) عن العالم، وتواتُرِ المخطط الوصفي لعبارة «في آن معاً» الواردة في ديوان: التحيز إلى الأشياء .

نتتهي إذاً إلى هذا الجدل، إذ تكاد المحاولات الأكثر إقناعاً من الاستكشاف «المعرفي» للنص الأدبي تتخلى -في حقيقة الأمر- عن كل لجوء مباشر إلى علم النفس المعرفي. فهل في ذلك مؤشر يدلّ على قصور النموذج ذي التوجه المعرفي حيال المادة الأدبية؟ يبدو أنّ الدراسات المكرَّسة للقراءة مؤكِّدة لذلك، وهي تصطدم أيضاً بمصاعب عديدة؛ فسواء أكانت تنحدر من علم النفس المعرفي وتسعى جاهدة إلى وصف جزئيةِ عمليات القارئ الذهنية، أم كانت ذات طبيعة دلالية وتركِّز على النص والطريقة التي يُبنى فيه المعنى، فهي تحافظ حقيقةً على مستوى من العمومية، يمنعها في أقل تقدير من أن تتخذ مادةً لها الاختلافَ الخاص لهذا النص الأدبي المتفرد أو ذاك -إن لم يكن الأدب بذاته المعروف والمختلف عليه-؛ وذلك بالمقارنة مع نص آخر -أي مع طريقته الخاصة في التعبير، وتأثيرات القراءة المتفردة التي يُحدِثها-، ومن باب أولى بالمقارنة مع نص غير أدبي.

وقد بدأ التوجه المعرفي حديثاً بهَجر صعيد الكلام للنزول نحو تنوّع اللغات، بعد أن تشرَّبه زمناً طويلاً وبصورة حصرية البحثُ عن العناصر المشترَكة عند البشر؛ ومَفاد ذلك أن دراسة تنوع النصوص -الذي ازداد غزارةً- بعيدة في هذا الوقت عن هواجسها.

لا يتعيّن إذاً البحث عن أسباب عدم تلاقي العلوم المعرفية مع الأدب في هذا التحفظ المُدان غالباً فقط -ابتداءً من الأعمال الأدبية المتميزة ووصولاً إلى تقنية الكتابة-، ولا في الرهبة أمام ما يُدَّعى أنه «قلْبٌ للمفهوم اللاهوتي في الإبداع » الذي يفترضه المنظور المعرفي. ويعود أيضاً غياب الارتباط المقْنِع حقاً بين المجالين إلى الحدود المتأصِّلة في التوجه المعرفي الحالي، لا إلى الدرجة المرتفعة جداً من عمومية العمليات التي تجعل منها غاية لها فحسب، بل إلى قصور آخر ربما يكون أكثر عمقاً

وإقلاقاً من جهة إمكان التفاهم مع الأدب، في تصوّره عن المعرفة والمعنى، الذي يصفه (فرانسوا راستيه) بـ«نظرية الانعكاس» يقول: «المعرفة [في المنظور المعرفي] عملية متسلسلة من التصور المدرَك على نحو ترجمة رمزية؛ فالعالَم يتكوَّن من الأشياء وحالات الأشياء؛ والمعارف تصوراتٌ رمزية عن تلك الأشياء وحالاتها ». وينبع من ذلك تصورٌ يشير حصرياً إلى المعنى، فيوافق الشيءُ أو حالتُه الرمزَ. وثمة -بالمقابل- توحُّد في المعنى يمَنع حدوث أي خلل في الأمر. فليس هنالك أية حاجة إلى الإلحاح على عدم التوافق الجوهري في معنى نهج كهذا مع المنهج الأدبي، الذي ما فتئ ينادي بأنّ المجاز وتعدُّد المعنى سمتان تمُيّزان النص الأدبي، إن لم يكونا المعيار القياسي لكل وَسم أدبي.

غير أنه قد لا يجوز -في نهاية المطاف- تقفّي أكثر الآثار وضوحاً، التي يتركها تأثير تشبيه العقل بالحاسوب، في كنف الدراسات الأدبية؛ بل في ممارسات الكتابة ذاتها. فطوِّرت فعلياً من بين أنواع «الكتابة للشاشة» العديدة والمتعددة الأشكال، الصادرة منذ عقد من الزمن، برامجُ سعت في الواقع -خلافاً للجزء الغالب من الأدب الالكتروني الذي لا تكون المعلوماتية فيه سوى أداةٍ لإغناء أشكال التعبير وتجديدها- إلى استبدال الآلة بالكاتب؛ لتكون مولِّدات آلية للنص. فتُكتشف بزيارة موقع: www.charabia.net الذي أنشأه (فرانسيسكو رايس) مختلفُ المحركات القادرة على توليد ما نشاء من قصائد (هايكو) بتركيبتها الصرفة، من نحو: «شتائم على طريقة القبطان هادّوك»، و«هُراء فلسفي».

وقد نخطئ مع ذلك في تشبيه هذه الأعمال الإبداعية لمصمِّمي البرامج بتجارب النمذجة الاصطناعية، التي يُجريها العلماء المعرفيون. ويركّز مولِّدو النصوص على محاكاةٍ لمحصلةِ عملية الإنتاج، بعيداً عن السعي إلى إعادة توليد مختلف المراحل التي تمر بها الذات المبدعة؛ وذلك بفضل طريقة تركيبيّة يكشف عنها (فرانسيسكو رايس) في إحدى زوايا موقعه . وبعبارة أخرى، تُختزَل المشابَهة بين العقل والحاسوب في أدنى صيغها، فهي لا تتناول إلا المخرَجات المُحصَّلة. ولا يكون الطموح علمياً البتة، إذ لا يرتبط الأمر بالمعرفة ولا بالفهم، وإنما بإزالة الغموض، وبالهزل المترافق مع إظهار أنّ الآلة تعمل بطريقة حسنة تضاهي ما يفعله الكاتب، أو أنها تعمل أفضل منه؛ فجودة قصائد الهايكو مذهلة. هل ذاك إذاً فِعلٌ لا ينفع ما يعنينا هنا؟ لا مطلقاً! بل إنه برهان إضافي -إذا كانت هنالك حاجة إلى ذلك- لا يكون (أو لا يكون فقط) مرتبطاً بأسطورة الإبداع الخلاق الذي يستمر الأدب والدراسات الأدبية في استراقها من العلوم المعرفية.

الحواشي:

1. (ماريو بوريرلّو) و(جان ماري غولِت) /إشراف/، الإدراك والإبداع، ص12.
2. (روجيه بويفيه)، «التصور المعرفي للفن والإبداع الفني»، في الإدراك والإبداع (المصدر السابق)، ص277-287.
3. ماري توماس كران، دماغ شكسبير. قراءة في ضوء النظرية المعرفية، ص4. ويُنظر أيضاً: ميرا تامايا، تأويل هاملت، استناداً إلى التطور الحديث في الدراسات المعرفية.
4. جان بيير ريشار، إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث، ص217 وما يليها.
5. روجيه بويفِه، المقال السابق، ص277.
6. فرانسوا راستيه، علم المعاني والعلوم المعرفية، ص38.
7. يمتلك الحاسوب مقابل كل عبارة من شعر الهايكو أو من الشتيمة التي ستولّد (صفة، أو اسم ذات أو معنى، أو مضاف إليه...) قائمةً من العناصر التي يمكن استبدال بعضها ببعض، بحسب الطلب؛ فيَختار بصورة عشوائية، إذ تُبنى في الواقع كل جملة جديدة عن طريق تفكيك سابقتها وإعادة تركيبها، بفضل سلسلة من الاستبدالات الجزئية المتزامنة. وتبدو هذه الطريقة سهلة نوعاً ما، لكنها حذِقة على نحو مذهل باستعمالها بُعد اللغة المزدوج؛ أي الأفقي الاستبدالي والشاقولي السياقي.

المصادر

1. BORILLO Mario, GOULETTE Jean-Marie (dir.), Cognition et création. Explorations cognitives des processus de création, Bruxelles, Mardaga,2002.
2. CRANE Mary Thomas, Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.
3. MEYER Michel, Langage et littérature, Paris, Puf, coll. «Quadrige», 2001.
4. RASTIER François, Sémantique et sciences cognitives, Paris, Puf, coll. «Formes sémiotiques», 1991.
5. – Arts et sciences du texte, Paris, Puf, coll. «Formes sémiotiques», 2001.
6. REYES Francisco: www.charabia.net
7. RICHARD Jean-Pierre, Onze Études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1964.
8. TAMAYA Meera, An Interpretation of Hamlet Based on Recent Developments in Cognitive Studies, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.
9. WIJSEN Louk M. P. T., Cognition and Image Formation in Litterature, Frankfurt am Main, P. D. Lang, 1980.



تشيخوف في ذكريات ستانيسلافسكي

(١ من ٣)

عدنان جاموس

مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

«أنطون بافلوفتش تشيخوف في: المسرح الفني»

لا أذكر أين ومتى تعرفت على أنطون بافلوفتش تشيخوف. حدث هذا على الأرجح في عام (..)18 [2].

كانت لقاءاتنا في الفترة الأولى من تعارفنا، أي قبل تأسيس «المسرح الفني» لا تحدث إلاّ نادراً، وذلك في أثناء المآدب الرسمية والمناسبات التذكارية في المسارح.

ولم تترك هذه اللقاءات في ذاكرتي أي أثر باستثناء مرات ثلاث: إذ ما زلت أذكر لقاءنا في مكتبة أ.س. سوفورين في موسكو. كان صاحب المكتبة، وهو ناشر أعمال تشيخوف في ذاك الوقت، يقف في وسط المحل ويذمّ شخصاً ما بِحدّة، وكان يقف بالقرب منه باحترام شديد شخصٌ غير معروف، يعتمر قبعة أسطوانية، ويرتدي ممطراً، وقد أمسك بيده رزمة كتب اشتراها للتو؛ وكان أنطون بافلوفتش يستند إلى منضدة البيع مستعرضاً أغلفة الكتب الموضوعة بالقرب منه، ويقاطع في بعض الأحيان حديث سوفورين بعبارات قصيرة تثير قهقهات صاخبة.

كان منظر السيد الذي يرتدي الممطر مضحكاً جداً؛ إذ إن موجة الضحك والجذل الشديد كانت تجعله يلقي برزمة الكتب على منضدة البيع، ثم ما يلبث أن يتناولها ثانية بهدوء عندما يعود إلى سَمْتِه الجاد.

وقد توجَّه أنطون بافلوفتش إليّ أيضاً بمزحة ترحيبية، ولكنني آنذاك لم أكن أعطي روح الفكاهة لديه حقَّها من التقدير. ويصعب عليّ الآن أن أعترف بأنني كنت في ذاك الوقت قلّما أستلطف أنطون بافلوفتش.

كان يبدو لي آنذاك فخوراً بنفسه ومتكبراً، ولا يخلو من المكر. هل السبب يا ترى هو أن عادته بأن يلقي برأسه إلى الخلف كانت تضفي عليه هذه السمة؟ لكن هذه العادة كن سببها هو أنه كان يعاني من قصر في البصر، وتصرفه هذا كان يسهل عليه النظر عبر البنسنيه*؛ أم إن السبب هو النظر إلى ما فوق محادثه؟ أم هو دأبه في إصلاح وضع البنسنيه فوق أنفه بين دقيقة وأخرى مما جعله يبدو لي متكبراً ومتصنعاً؟ بيد أن السبب الحقيقي لكل هذه التصرفات كان يعود إلى اتسامه باستحياء محبب لم يكن بمقدوري أن أتبيَّنه آنذاك.

أما اللقاء الثاني القليل الأهمية، الذي ما زالت ذاكرتي تحتفظ به، فقد جرى في موسكو بمسرح «كورش» خلال الأمسية الأدبية ـ الموسيقية التي أقيمت في صالح صندوق الأدباء[3]، وكانت هذه هي المرة الأولى التي وقفت فيها على خشبة مسرح حقيقي، ولذا فقد كنت مهتماً بنفسي كثيراً.

وقد تركت عن قصد معطفي في الممر إلى الصالة خلف الكواليس، كما ينبغي أن يفعل الممثلون، وذلك بقصد أن أرتديه هنا على مرأى من الجمهور الفضولي، الذي كنت عازماً على إدهاشه؛ ولكن ما جرى في الواقع جاء مخالفاً لذلك. وقد اضطررت إلى

الإسراع كي أغادر من دون أن يلاحظني أحد. وفي هذه اللحظة الحرجة بالذات جرى لقائي مع أنطون بافلوفتش. سار باتجاهي مباشرة وبادرني بالقول متهللاً: ـ يقولون إنك تؤدي مسرحيتي «الدب» بشكل رائع[4]؛ اسمع، تابع أداءها وأنا سأحضر لمشاهدتها، ثم سأكتب تعليقاً على الأداء... وصمتَ لحظة ثم أضاف: وسأقبض مكافأة التعليق... وصمت لحظة أخرى ثم أردف: ـ روبلاً وخمسةً وعشرين كوبيكا.

وأعترف بأنني زعلتُ آنذاك لأنه لم يمتدحني على الدور الذي أديته قبل قليل. ولكنني الآن أتذكر كلماته هذه بتأثر بالغ.

كان أنطون بافلوفتش، على ما يبدو، يريد أن يشجعني بعد الشعور بالإخفاق الذي تملكني للتوّ.

أما ظروف لقائنا الثالث والأخير الذي بقي في ذاكرتي من فترة تعارفنا الأولى فيمكن وصفها كالآتي: مكتب صغير مزدحم لرئيس تحرير إحدى المجلات المشهورة. أشخاص كثيرون لا أعرفهم. جو الغرفة عابق بدخان السجائر؛ وأحد المهندسين المعماريين المعروفين آنذاك، وهو صديق أنطون بافلوفتش يعرض مخطط بناءٍ لإقامة نادٍ شعبي ومشرب شاي ومسرح[5]؛ وأنا أبدي اعتراضاتي بوجل فيما يتعلق باختصاصي.

كان الجميع يصغون بانتباه شديد، بينما كان أنطون بافلوفتش يذرع الغرفة ويضحك الجميع، ولأقل بصراحة إنه كان يشوش على الجميع، كان يبدو في تلك الأمسية مبتهجاً للغاية: قامة كبيرة ممتلئة، ومحيّا مورّد مبتسم.

لم أكن أدرك آنذاك ما الذي يجعله مسروراً هكذا، ولكنني الآن أدرك.

كان فرحاً بهذا الأمر الجديد والجيد في موسكو. كان سعيداً بهذا الشعاع الضئيل من النور الذي سينفذ إلى عالم الناس المعتم. وفيما بعد كان كل ما يجمل حياة البشر يشيع السعادة في حياته كلها. كان يقول في مثل هذه المناسبات:

ـ اسمعوا! إن هذا أمر رائع.

ثم يشرق محيّاه بابتسامة طفولية تجعله يبدو في ريعان الشباب.

أما الفترة الثانية من تعارفنا فكانت غنية بذكريات غالية على قلبي.

في ربيع عام 1897 نشأ المسرح الفني الموسكوفي المتاح للجميع. وكان اجتذاب المساهمين في إنشائه يجري بشق النفس، إذ لم تكن التنبؤات توحي بنجاح هذه المبادرة الجديدة.

بيد أن أنطون بافلوفتش استجاب عند أول دعوة، وانضم إلى المساهمين، وأخذ يهتم بكل دقائق عملنا التحضيري، ويرجو أن تكون رسائلنا إليه أكثر وأشمل.

كان يتحرق للمجيء إلى موسكو، ولكن المرض كان يقيّده ويمنعه من مغادرة يالطا التي كان يسميها جزيرة الشيطان، ويشبه نفسه بـ «دريفوس»[6].

وكان طبعاً، يهتم أكثر ما يهتم ببرنامج عروض (ريبرتوار) المسرح القادم. ولم يوافق البتة على عرض مسرحيته «النورس». فبعد عدم نجاحها في بطرسبورغ أصبحت هذه المسرحية ابنه المريض، وتالياً المحبوب.

ومع ذلك فقد أدرجت «النورس» في آب عام 1898 في برنامج عروض المسرح. ولا أدري كيف تمكن ف.أي.نيميروفتش ـ دانتشنكو من تدبير هذا الأمر[7].

وغادرت أنا إلى مقاطعة خاركوف لكتابة mise en scene (الميزانسين)[8]. وكانت المهمة صعبة علي، لأنني، واخجلاه، لم أكن قد فهمت المسرحية. ولكن في أثناء العمل، ومن دون أن ألاحظ، اندمجت فيها وأحببتها من دون أن أعي ذلك. وهذه هي خاصية مسرحيات تشيخوف. فعندما تستسلم لجاذبيتها ترغب في أن تستنشق أريجها.

سرعان ما عرفت من المراسلات أن أنطون بافلوفتش لم يصمد وجاء إلى موسكو. وقد جاء، على ما يبدو، كي يتابع بروفات عرض «النورس» التي كانت آنذاك قد بدأت. وكان مضطرباً جداً. وعندما عدت إلى موسكو كان هو قد غادرها. إذ اضطره الطقس السيء إلى العودة إلى يالطا. وتوقفت بروفات «النورس» مؤقتاً.

وحانت البرهة المقلقة: أيام افتتاح «المسرح الفني» والأشهر الأولى لوجوده. وكانت أحواله آنذاك سيئة؛ فباستثناء مسرحية «فيودور يو آنوفتش» التي عاد عرضها بإيرادات كبيرة، لم يجتذب الجمهور أيُّ عمل. وعلقت الآمال كلها على مسرحية «هانيل» لغِرهارت هاوبتمان؛ بيد أن مطران موسكو فلاديمير وجد أنها «مخالفة للأصول» وحذفها من برنامج عروض المسرح.

أصبح وضعنا حرجاً، وخصوصاً لأننا لم نكن نعلق على مسرحية «النورس» آمالاً مالية. ولكننا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى عرضها، وكنا جميعنا ندرك أن مصير هذا المسرح رهن بمآل عرض هذه المسرحية. وكل هذا لم يكن سوى قليل من كثير. فبالإضافة إليه كانت هناك مسؤولية أكبر بكثير. إذ أتت إلى المسرح عشية العرض، وبعد الانتهاء من البروفة العامة التي لم تكن ناجحة بالقدر المطلوب، شقيقة أنطون بافلوفتش: ماريا

بافلوفنا تشيخوفا*. وكانت قلقة جداً بسبب أخبار سيئة وصلت من يالطا. ففكرة عدم نجاح «النورس» مرة ثانية، وأثر ذلك على المريض في حالته آنذاك كانت تجعلها تشعر بهلع شديد، ولم تستطع أن تتقبل المجازفة التي قررنا الإقدام عليها.

وقد خفنا نحن أيضاً، حتى أننا بدأنا نتحدث عن إلغاء العرض، ما يعني إغلاق المسرح. وليس من السهل على المرء أن يوقع أمراً يقضي بتدمير كائن من صنع يديه ويحكم على مجموعة من البشر بالجوع. ثم هناك المساهمون.. ماذا سيقولون؟ فالتزاماتنا تجاههم أكثر من واضحة.

في الساعة الثامنة من مساء اليوم التالي رفعت الستارة. كان عدد المشاهدين قليلاً؛ ولا أدري كيف جرى عرض الفصل الأول. كل ما أذكره أن رائحة قُطارة الفاليريانا**كانت تفوح من جميع الممثلين؛ كما أذكر أنني كنت أشعر بالرعب وأنا جالس في الظلمة في أثناء «مونولوج» زاريتشنايا، مديراً ظهري للجمهور، وممسكاً على نحو غير ملحوظ برجلي التي كانت ترتعش بسبب التوتر العصبي.

بدا أننا قد أخفقنا، وأسدلت الستارة وسط صمت مطبق. وتلاصق الممثلون بخوف وراحوا يصغون لرد فعل الجمهور.

هدوء تام. مدّ الفنِّيون رؤوسهم من خلف الكواليس وراحوا هم أيضاً يصغون. واستمر الصمت. وبدأ شخص ما يبكي. وراحت كنيبِّر[9] تكبت نحيبها الهستيري. وتحركنا نحن صامتين إلى خلف الكواليس.

وفي هذه اللحظة تفجَّر أنين الجمهور وتصفيقه، واندفع الفنيون لرفع الستارة.

يقولون إننا كنا نقف على الخشبة في نصف استدارة نحو الجمهور، وإن وجوهنا كانت مخيفة، وإن أحداً منا لم يخطر له أن ينحني باتجاه الصالة، بل وصل الأمر بأحدنا إلى الجلوس على الخشبة، كان من الواضح أننا لم نكن نعي ما حصل.

لقد كان نجاحنا لدى الجمهور عظيماً، أما على الخشبة فقد سادت أجواء عيد فصح حقيقي. تبادلنا القبل جميعاً حتى مع الغرباء، الذين اندفعوا إلى خلف الكواليس. وراح شخص ما يتمرغ على الأرض بهستيرية. وشرع كثيرون، وأنا منهم، يرقصون من الفرح والهياج رقصاً وحشياً.

وفي نهاية الأمسية طالب الجمهور بإرسال برقية إلى الكاتب[10].

ومنذ تلك الأمسية ربطتنا جميعاً بأنطون بافلوفتش أواصر تشبه صلات القربى....

انتهى الموسم الأول، وحلّ الربيع، وبدأت الخضرة تكسو الأشجار؛ وعلى إثر طيور السنونو انتقل أنطون بافلوفتش أيضاً إلى الشمال. وسكن هناك في شقة أخته، وهي شقة صغيرة تقع في حي ماليا دميتروفكا، جادة ديكتيارني، بناء شيشكوف.

طاولة بسيطة جداً في وسط الغرفة، ومثلها في البساطة دواة وريشة وقلم رصاص، ومقعد وثير، وبضعة كراسٍ، وحقيبة فيها كتب ومذكرات؛ باختصار لا يوجد في الغرفة سوى الضروريات ولا شيء أكثر.

أثاث عادي للمكتب الذي ارتجله في أثناء رحلته. ومع مرور الوقت أخذت الغرفة تغتني بعدد من الرسومات لفنانين شبان، وجميعهم موهوبون من ذوي الاتجاهات الجديدة ويتسمون بالبساطة. كما أن موضوعات هذه الرسومات كانت بغالبيتها في غاية البساطة: المنظر الطبيعي الروسي الذي يذكرك بلوحات ليفيتان(11): أشجار بتولا، وجدول ماء، وحقل، ودار مالك الضيعة وما شابه ذلك...

لم يكن أنطون بافلوفتش يحب الإطارات، ولذا فقد كانت هذه الرسومات تثبت على الجدار بمسامير كبس. وسرعان ما أخذت تظهر على طاولة الكتابة دفاتر رقيقة بأعداد كبيرة جداً، فقد كان أنطون بافلوفتش آنذاك عاكفاً على تصحيح أقاصيصه المبكرة الأولى التي كانت منسية، إذ كان يعد لناشر أعماله «ماركس» طبعة جديدة من قصصه القصيرة، وعندما كان يقرؤها من جديد كان يقهقه بطيبة قلب، وتتردد أصداء ضحكته الرنانة في جميع زوايا الشقة الصغيرة.

وغالباً ما كان يتعالى صوت جيشان السماور الموضوع بجوار غرفته، ويتوالى الزوّار حول منضدة الشاي، كما تتعاقب الأشكال في منظار القطع الزجاجية الملونة: أشخاص يأتون، وآخرون يغادرون.

الرسام الراحل ليفيتان، والشاعر بونين، و ف.اي. نيميروفتش ـ دانتشنكو، والممثل في مسرحنا فيشنيفسكي، وسوليرجيتسكي(12)، وكثيرون غيرهم غالباً ما كانوا يأتون إلى هنا ويجلسون طويلاً.

وكان يجلس عادة وسط هذه المجموعة شخص ما صامت، رجل أو امرأة، لا يعرفه أحد تقريباً، وهذا الشخص إما أن يكون إحدى المعجبات، أو أديباً من سيبيريا، أو أحد الجيران في السكن، أو أحد زملاء الدراسة، أو واحداً من أصدقاء الطفولة الذين لم يعد المضيف نفسه يتذكرهم.

وكان هؤلاء السادة يضايقون الجميع، ولا سيما أنطون بافلوفتش نفسه، ولكنه كان يستخدم على نطاق واسع حقاً مكتسباً منحه لنفسه، هو حق التواري عن أعين الضيوف. وعندئذ كان يسمع من خلف الباب المغلق صوت سعاله وخطواته المنتظمة في الغرفة. وقد اعتاد الجميع حالات الغياب هذه، وكانوا يعرفون أنه إذا ما اجتمعت ثلة تلائم ذوقه فإنه، في أكثر الأحيان يظهر، بل ويجلس معهم، ناظراً بين فينة وأخرى عبر «البنسنيه» إلى الضيف المتطفل الصامت.

هو شخصياً لم يكن بمقدوره الامتناع عن استقبال الزائر، بَلهَ التلميح له إلى أنه أطال مدة جلوسه. والأكثر من ذلك أنه كان يغضب عندما يقوم آخرون بهذا نيابة عنه؛ ولكن كان يُبتسم بارتياح عندما يتدبر شخص ما أمر هذا الزائر بأسلوب ملائم. أما إذا غالى الزائر المجهول في إطالة مدة جلوسه فإن أنطون بافلوفتش كان أحياناً يوارب باب المكتب ويستدعي أحداً من الأقارب، ويهمس في أذنه بلهجة متشددة بعد أن يغلق الباب بإحكام:

ـ اسمعني... قل له إنني لا أعرفه، وأنا لم أدرس قط في أي مدرسة ثانوية. إنه يحمل في جيبه قصة طويلة، أنا أعرف هذا، وسيبقى هنا ليتغدى ثم يبدأ بعد ذلك القراءة... هذا غير معقول، هل تسمع؟...

عندما كان يرن الجرس الذي لم يكن أنطون بافلوفتش يحبه، كان يجلس بسرعة على المقعد ويلتزم الهدوء، محاولاً ألا يسعل. كل ما في الشقة كان يهمد، وكان الضيوف يصمتون أو يختبئون في الزوايا، حتى إذا فتح الباب لا يخطر في بال القادم الجديد أن ثمة أشخاصاً في الشقة...

***

تناهى إلى الأسماع حفيف تنورة ماريا بافلوفنا*، ثم صليل سلسلة الباب، وحديثٌ بين شخصين...

هتف شخص مجهول متسائلاً: ـ مشغول؟

وأعقب ذلك صمت طويل، ثم قال الشخص متصوراً أمراً ما:

ـ آ... ها!

وعاد الصمت، ثم تطايرت إلى الأسماع كلمات متفرقة لا أكثر: ـ قادم من سفر.. دقيقتين فقط.

وردّت ماريا بافلوفنا: ـ طيّب.. سأخبره.

فقال الشخص المجهول محاولاً إقناعها: ـ قصة ليست طويلة... مسرحية...

ودّعته ماريا بافلوفنا قائلة: ـ إلى اللقاء.

ـ تحياتي واحترامي العميق... إن رأياً في صلب الموضوع من مثل هذا الإنسان...

ـ طيّب.. سأخبره..

أكدت ماريا بافلوفنا.

ـ إن دعم المواهب الفتية... هو رعاية تنويرية بالتأكيد..

ـ حتماً.. إلى اللقاء.

قالت ماريا بافلوفنا مودّعة بلهجة أكثر لطفاً من السابق..

ـ أوه.. أعتذر!

وسمع في هذه اللحظة صوت سقوط رزمة ما، وحفيف أوراق.. ثم انتعال الكالوش*، والقول مرة أخرى.

ـ إلى اللقاء! احترامي العميق وتقديري... أنا مفعم.. بلحظات الجمالي.. العميق.. مفعم حتى الأعماق...

وأخيراً ينصفق الباب، وتضع ماريا بافلوفنا على طاولة الكتابة عدة مخطوطات مشعثة ورباطاً مقطوعاً. فيقول أنطون بافلوفتش وهو ينظر إلى المخطوطات:

ـ قولي لهم إنني لم أعد أكتب.. لا لزوم للكتابة.

ومع ذلك فإنه لم يكن يقرأ جميع هذه المخطوطات فحسب، بل كان يرد أيضاً على مرسليها.

***

لا تظنوا أن لقاءنا بعد نجاح «النورس» وبعد غيابه بضع سنوات[13] كان مفعماً بالعواطف؛ إذ إنه اكتفى بأن شد على يدي بقوة تفوق المألوف وابتسم بتحبب.

لم يكن يحب إظهار عواطف جياشة. أما أنا فكنت أشعر بالحاجة إلى ذلك، لأنني أصبحت آنذاك من أشد المعجبين بموهبته، وأصبح يصعب علي أن أنظر إليه ببساطة كما في السابق، وغدوت أشعر بأنني صغير في حضرة شخصية شهيرة، كنت أرغب في أن أكون أكبر وأذكى مما فطرني عليه الرب، ولذا فقد أخذت أنتقي الكلمات، وأجهد في أن أتحدث عن أمور مهمة، مما جعلني أبدو شديد الشبه بفتاة مختلّة نفسياً في حضرة

معشوقها المعبود. وقد لاحظ أنطون بافلوفتش هذا وشعر بالحرج. وظللت سنين طويلة بعد ذلك غير قادر على أن أقيم معه علاقات تتسم بالبساطة، علماً بأن إقامة مثل هذه العلاقات بالذات مع جميع الناس هي ما كان أنطون بافلوفتش يسعى إليه.

وبالإضافة إلى ذلك لم أستطع خلال هذا اللقاء أن أخفي الانطباع الذي أحدثه لدي التغير المحتوم الذي أصابه، إذ فعل المرض فيه فعلته القاسية؛ وربما أحدثت تعابير وجهي شعوراً بالخوف لدى أنطون بافلوفتش وأصبح من العسير علينا البقاء وحدنا نحن الاثنين.

ولحسن الحظ سرعان ما وصل نيميروفتش ـ دانتشنكو، وشرعنا نتحدث عن العمل. كان الموضوع يتمحور حول رغبتنا في الحصول على حق عرض مسرحيته «الخال فانيا».

قال معبراً عن رفضه: ـ لماذا... اسمعا: هذا لا لزوم له... أنا لست كاتباً مسرحياً.

وكان أسوأ ما في الأمر هو أن مسرح الـ»مالي»[14] الإمبراطوري كان يسعى للهدف نفسه؛ وأ.إي. يوجين،[15] المتفاني في حماية مصالح مسرحه، لم يكن غافياً.

وكان أنطون بافلوفتش يختلق شتى الأسباب التي تمنعه من تقديم المسرحية لأي من المسرحين كي يتخلص من الضرورة المؤلمة التي تحتم عليه إغضاب أحدنا برفضه طلبه. كان يقول ليوجين: ـ لابد لي من إعادة كتابة المسرحية؛

ويقول لنا مؤكداً: ـ أنا لا أعرف مسرحكما، ومن الضروري أن أرى كيف تمثلون.

ولكن المصادفة ساعدتنا؛ إذ دعا أحد موظفي المسرح الإمبراطوري أنطون بافلوفتش للتفاوض معه، وطبعاً كان من الأصح أن يكلف هذا الموظف نفسه ويأتي هو بنفسه إلى أنطون بافلوفتش.

وقد بدأ حديثهما على نحو غريب جداً. فقد بادر الموظف إلى سؤال الكاتب المشهور:

ـ ما هو عملكم؟

فأجابه أنطون بافلوفتش مندهشاً: ـ الكتابة.

وعاد الموظف يسأل بارتباك: ـ يعني، طبعاً، أنا أعرف.. ولكن ماذا تكتبون؟

فمد أنطون بافلوفتش يده نحو قبعته هامّاً بالمغادرة. وعندئذ سارع معاليه إلى الانتقال مباشرة إلى صلب الموضوع فزاد الطين بلّة. إذ إن لجنة البرامج التي اطلعت على مسرحية «الخال فانيا» لم توافق على مشهد إطلاق النار في الفصل الثالث، وكان من الضروري تعديل النهاية. وقد وردت في التقرير المسوغات غير المفهومة بالصيغة

التالية تقريباً: لا يجوز السماح بإطلاق النار من مسدس على أستاذ جامعي، شخص حائز على دبلوم.

انحنى أنطون بافلوفتش مودعاً، وغادر بعد أن طلب بأن يرسلوا له نسخة من هذا التقرير الرائع. وقد أطلعنا عليه فيما بعد مبدياً استنكاره الصريح له.

بعد هذا الحادث الكوميدرامي حُلّت المسألة تلقائياً؛ ومع ذلك ظل أنطون بافلوفتش يؤكد بإصرار: ـ ولكن أنا لا أعرف مسرحكم.

كان هذا مجرد مكر، فهو ببساطة كان يرغب في أن يشاهد «النورس» بأدائنا نحن. وقد أتحنا له هذه الإمكانية.

وكنا قد اتخذنا مسرح «نيكيتين» مقراً مؤقتاً لنا نظراً لعدم وجود مقرٍ دائم لمسرحنا. وأعلنا هناك عن عرض المسرحية من دون جمهور. ونقلنا إلى مكان العرض جميع الديكورات.

كان يبدو أن الوضع في المسرح القذر، والفارغ، وغير المضاء، والرطب الذي أفرغ من الأثاث، لا يمكن أن يخلق المزاج الملائم لدى الممثلين ومشاهدهم الوحيد؛ ومع ذلك فإن العرض أمتع أنطون بافلوفتش، وأغلب الظن أنه كان في شوق شديد للمسرح خلال فترة وجوده «في المنفى» أي في «يالطا».

كان مفعماً ببهجة شديدة شبه طفولية وهو يسير على الخشبة، ويطوف على غرف أزياء الممثلين القذرة. كان يحب المسرح لا من جانبه الظاهر فقط، بل من باطنه أيضاً.

أعجبه العرض، ولكنه دان أداء بعض الممثلين، ومنهم أنا في دور تريغورن. قال لي:

ـ أنت تمثل بشكل رائع، ولكن ليس الشخص الذي قصدته، فأنا لم أكتب هذا.

سألته: ما هي القضية؟

ـ إنه يرتدي بنطالاً ملوناً بمربعات (كارويات) وينتعل حذاء مثقباً.

هذا كل ما أوضحه لي رداً على استفساراتي الملحة. وأضاف:

ـ البنطال (كارويات)، وهو يدخن السيكار هكذا.. واستعاض عن الكلمات في الشرح بحركة تمثيلية غير بارعة.. ولم أستطع أن أحصل منه على أكثر من ذلك.

كان دائماً يعبر عن ملاحظاته هكذا: تصويرياً وباختصار.

وكانت ملاحظاته تدهش وتنطبع بقوة في الذاكرة، كان كأنه يلقي أحاجي لا يمكنك أن تتخلص منها ذهنياً قبل أن تحزرها. وأنا لم أحزر الأحجية إلا بعد ست سنوات،

عندما استأنفنا ثانية عرض «النورس»*.

وبالفعل، لماذا أديت دور تريغورن بصفته غندوراً وسيماً يرتدي بنطالاً أبيض وينتعل حذاءً بلونه يصلح للـ (bain de mer) **. أيعقل أن يكون السبب هو أنهن يعشقنه؟ وهل هذا الزي هو الزي النمطي بالنسبة للأديب الروسي؟ القضية، بالطبع ليست في البنطال «الكاروبات» والحذاء المخرق والسيكار. ونينا زاريتشنايا المثابرة على قراءة قصص تريغورن القصيرة الشائقة، ولكن شبه الفارغة، لا تقع في غرامه هو، بل في غرام حلم صباها. وفي هذا تكمن مأساة النورس* المقتول بطلق ناري. وهنا تكمن سخرية الحياة وفظاظتها. فالحب الأول الذي تقع فيه فتاة ريفية لا يلاحظ البنطال «الكاروبات» ولا الحذاء المثقب، ولا السيكار الكريه الرائحة، إذ إن قبح الحياة هذا لا يدرك إلا في وقت متأخر جداً، عندما تكون الحياة قد انكسرت، والتضحيات قد قُدمت، وتحول الحب إلى مجرد عادة. عندئذ تبرز الحاجة إلى أوهام جديدة، لأن الحياة يجب أن تستمر... وتبحث نينا عنها في الإيمان.

ولكن أراني قد استطردت في الحديث.

دان أنطون بافلوفتش أداء أحد الأدوار بحزم يصل إلى حد القسوة التي يصعب افتراض وجودها لدى شخص يتسم بتلك الدماثة الاستثنائية. وطالب بإسناد الدور إلى ممثل آخر على الفور. لم يكن يقبل أي اعتذار، وكان يهدد بإيقاف عرض المسرحية.

وعندما كان الحديث يدور عن الأدوار الأخرى لم يكن يرى غضاضة في التهكم بأسلوب محبب على عيوب الأداء، ولكن ما إن يبدأ الحديث عن أداء فاشل لدور ما حتى يغير أنطون بافلوفتش اللهجة ويوجه ضربات موجعة من دون شفقة، ويقول:

ـ اسمعوا.. هذا لا يجوز، أنتم أمام قضية جدية.

أجل، هذا كان السبب الموجب لعدم شفقته. وبهذه الكلمات نفسها كان يبين موقفه من مسرحنا. لم يكن ينطق بثناءات مجاملة، ولا بنقد مفصّل، ولا بعبارات تشجيع.

وقد أمضى أنطون بافلوفتش كل ذاك الربيع في موسكو بفضل الطقس الدافئ، وكان يحضر يومياً البروفات التي نجريها.

لم يكن يتمعن في تفاصيل عملنا، بل كان كل ما يريده هو الوجود في أجواء الفن، والثرثرة مع الممثلين الظرفاء. كان يحب المسرح، ولكن لم يكن يطيق أي ابتذال فيه. فالابتذال كان يجعله ينطوي على نفسه بامتعاض شديد أو يهرب من المكان الذي

يحدث فيه؛ يقول:

ـ يجب أن أذهب، اسمحوا لي، هناك من ينتظرني...

ثم يغادر إلى البيت ويجلس على المقعد، ويفكر... وبعد بضعة أيام كان يقول جملة ما تفاجئ الجميع، وكأنها رد فعل عفوي، يصف فيها بدقة ذاك الابتذال الذي سبب له الشعور بالامتعاض.

قال ذات مرة على نحو مفاجئ: ـ مبدائياً أنا أختج.. ثم أغرب في قهقهة طويلة، إذ تذكر في تلك اللحظة خطبة طويلة إلى حد غير معقول ألقاها شخص ليس من أصل روسي متحدثاً عن الشعر في القرية الروسية ومستعملاً هذه الكلمات في خطبته...

وكنا نحن، بالطبع، ننتهز كل فرصة مناسبة لنتحدث عن «الخال فانيا» ولكن أنطون بافلوفتش كان يجيب عن أسئلتنا باختصار: ـ كل شيء مكتوب هناك.

إلا أنه عبر عن رأيه ذات مرة على نحو محدد؛ كان أحدهم يتحدث عن مشاهدته مسرحية «الخال فانيا» في الأرياف. وقد بدا الممثل الذي أدى الدور الرئيس بهيئة ملاك أراضٍ لا يهتم بهندامه؛ ينتعل جزمة مطلية بالقار، ويرتدي قميصاً فلاحياً، هكذا كانوا دائماً يجسدون ملاك الأراضي الروس على خشبة المسرح آنذاك.

يا إلهي ماذا جرى لأنطون بافلوفتش من هذا الابتذال!

ـ اسمعوا، هذا لا يجوز أبداً. أنا كتبت: إنه يستعمل ربطات عنق رائعة! رائعة! افهموا.. إن ملاك الأراضي أكثر أناقة منا.

وهنا لم تكن المسألة تتعلق بربطة العنق، بل بالفكرة الرئيسة في المسرحية. فأستروف العصامي، والخال فانيا الذي يتسم بحنان شاعري يذبلنان في تلك البقعة النائية، بينما البروفيسور البليد ينعم بالحياة في سانت بطرسبورغ ويحكم روسيا هو وأمثاله. وفي هذا بالذات يكمن مغزى الإشارة إلى ربطة العنق.

لقد أحرز عرض «الخال فانيا» عندنا نجاحاً كبيراً. وكان الجمهور في نهاية العرض يطالب بإرسال «برقية إلى تشيخوف».

تدل الرسائل على أن أنطون بافلوفتش كان طوال الشتاء يحلم بالمجيء إلى موسكو. فقد ارتبط الآن روحياً بمسرحنا الذي لم يره قط، إذا استثنينا عرض مسرحية «النورس» المرتجل. وشرع يفكر في كتابة مسرحية لنا بالذات. «ولكن من أجل هذا من الضروري أن أرى مسرحكم» كان يؤكد في رسائله.

وعندما أصبح من المعروف أن الأطباء يحظرون عليه السفر في الربيع إلى موسكو، فهمنا معنى تلميحاته وقررنا الذهاب إلى «يالطا» مع الفرقة بكاملها وجميع لوازم العرض.

في الـ... من نيسان عام 1900 غادرت موسكو إلى «سيفاستوبل» الفرقة بكاملها مع أفراد أُسَرِها وديكوراتها وأثاثها لتقديم أربع مسرحيات[16]. ولحق بنا بعض من الجمهور المتعصب لتشيخوف ولمسرحنا، بل جاء معنا حتى أحدُ النقاد المعروفين، وهو س. ف. فاسيلييف (فليروف)، وذلك لهدف خاص به، وهو تقديم تقارير مفصلة عن عروضنا.

كان هذا المسير يشبه إحدى هجرات الشعوب الكبرى، ومازلت أذكر، بصورة خاصة، في هذه الرحلة «أ. ر. أرتيوم» الذي كان يفارق زوجته للمرة الأولى في حياته. وقد اختار في الطريق «أ. ل. فيشنيفسكي» «زوجة» له، وأصبح هذا الأخير «الطاقة» و»الإرادة» بالنسبة إليه. وعند اقترابنا من سيفاستوبل راح أرتيوم يسأل الجميع: هل يوجد هناك عربات نقل؟ ألن نضطر إلى السير على الأقدام في الجبال؟ إلخ...

وفي أحيان كثيرة كان أ. ر أرتيوم، في حالة غياب أ.ل. فيشنيفسكي مدة طويلة يرسل له مَنْ يطلب منه الحضور. وقد ظل الرجل الكهل طوال الطريق يتحدث عن الموت ويبدو متجهماً جداً.

وعندما بدأت تتوالى في ضواحي سيفاستوبل الأنفاق والصخور والأماكن الجميلة أخذت الفرقة كلها تخرج إلى فسحات مداخل القطار، وخرج أيضاً للمرة الأولى طوال الرحلة أرتيوم المتجهم برفقة فيشنيفسكي؛ وراح هذا الأخير الذي يتسم بمزاج حماسي يواسي أرتيوم بحرارة:

ـ «لا.. إنك لن تموت يا ساشا ! ولماذا تريد أن تموت! انظر: النوارس، والبحر، والصخور.. لا.. إنك يا ساشا لن تموت!».

أمّا أرتيوم، الذي استيقظت فيه روح الفنان بتأثير منظر هذه الصخور، والبحر، والانعطافات الجميلة التي يجتازها القطار المسرع، فكان ينظر إلى هذه اللوحات الفنية التي تحيط به، وفجأة هز رأسه والتفت إلى فيشنيفسكي غاضباً وقال له بخبث: ـ ما لَكَ تتحدث عن موتي! انظروا ماذا يريد! وأردف بانزعاج مُشيحاً بوجهه:

ـ بئس ما تفكر فيه!

***

استقبلنا القرم بتجهم. ريح صقيعية تهب من البحر، والسماء ملبدة بالغيوم، ومع أن الفنادق كانت مُدفّأة، إلاّ أننا كنا نشعر بالبرد.

لقد بقي المسرح مغلقاً بألواح مسمّرة منذ فصل الشتاء، وكانت العاصفة تقتلع إعلاناتنا التي لا يقرؤها أحد؛ واستولى علينا الشعور بالاكتئاب.

ولكن هاهي الشمس تشرق، والبحر يبتسم، ونفوسنا تطفح بالسرور.

جاء أشخاص ما ونزعوا الألواح المسمَّرة عن مدخل المسرح وفتحوا الأبواب؛ ودخلنا.. فإذا بالمكان بارد وكأننا في قبو؛ بل كان المكان قبواً حقيقياً لا يمكن تهويته حتى في أسبوع، في حين أن العرض يجب أن يبدأ بعد يومين أو ثلاثة. وكان أكثر ما يقلقنا هو وضع أنطون بافلوفتش، وكيف يمكن أن يجلس هنا في هذا الجو المشبع بالرطوبة ورائحة العفن.

انشغلت السيدات، اللواتي كنّ معنا، طوال النهار، باختيار أفضل مكان لجلوس أنطون بافلوفتش، حيث تيار الهواء أضعف ما يكون. وأخذت مجموعتنا تتلاقى أكثر فأكثر بجوار المسرح الذي بدأت المنطقة المحيطة به تضج بالحياة.

غدا المزاج المسيطر في أوساطنا مفعماً بالبهجة ـ إنه موسمنا الثاني، وقد ارتدى الجميع سترات جديدة، واعتمروا قبعات جديدة، وبدا كل شيء في ريعان الشباب، وكنا جميعاً نزهو إعجاباً بأننا ممثلون؛ وفي الوقت نفسه كنا حريصين على أن نتصرف بمنتهى اللياقة، وكأننا نريد أن نقول: لا تظنوا أن ما ترونه مسرحاً ما هزيلاً، بل نحن فرقة قادمة من العاصمة.

وقد ظهرت أخيراً سيدة مفرطة في الأناقة، وأعلنت أنها أرستقراطية محلية، وأنها صديقة تشيخوف، وطلبت حجز مقصورة خاصة بها لجميع العروض. وجاء على إثرها إلى شباك التذاكر جمهور غفير، وسرعان ما نفدت البطاقات لعروض المسرحيات الأربع المعلن عنها.

ورحنا ننتظر قدوم أنطون بافلوفتش؛ وحتى ذاك الوقت لم تكن أو. ل. كنيبرِّ، التي استأذنت في الذهاب إلى يالطا، قد أرسلت لنا أي خبر من هناك؛ وكان هذا يثير قلقنا. وقد عادت في سبت الشعانين بخبر مؤسف، هو أن أنطون بافلوفتش قد مرض، وعلى الأرجح لن يستطيع المجيء إلى سيفاستوبل.

كدَّرَنا الخبر جميعاً، وعلمنا منها أيضاً أن الجو في يالطا أدفأ من هنا بكثير (هذا

الخبر كان يردنا من هناك دائماً)، وأن أنطون بافلوفتش إنسان مدهش، وأنه قد اجتمع هناك ممثلو الأدب الروسي كلهم تقريباً: غوركي، ومامِنْ سيبيرياك، وستانيوكوفتش، وبونين، ويلباتْييفسكي، ونايدْ يونوف، وسكيتالِتْس. وقد زاد هذا من قلقنا. وفي ذاك اليوم ذهب الجميع لشراء حلوى الفصح وكعك العيد القادم الذي سيحتفلون به في الغربة.

في منتصف الليل رنّت النواقيس على نحو يختلف عن رنينها في موسكو، والإنشاد أيضاً كان مختلفاً؛ أمّا حلوى الفصح وكعك العيد فقد كان طعمها يذكّر بنكهة راحة الحلقوم.

انهال أ. ر. أرتيوم على سيفاستوبل بنقد لا مزيد عليه، مُقرِّراً أن عيد الفصح لا يمكن الاحتفال به إلاّ في الوطن؛ بيد أن التنزّه على الشاطئ بعد تناول طعام الإفطار، والنسيم الصباحي الربيعي جعلانا ننسى أجواء الشمال. كانت الأجواء هنا في الفجر رائعة إلى حد دفعنا إلى الترنّم بأغانٍ غجرية، وإنشاد أشعار على إيقاع صخب البحر.

في اليوم التالي لبثنا ننتظر على أحر من الجمر قدوم الباخرة التي من المفروض أن يأتي فيها أنطون بافلوفتش. وأخيراً شاهدناه. كان هو آخر الخارجين من قاعة الطعام والاستراحة في الباخرة. وكان شاحباً ونحيلاً، وقد تملكته نوبة سعال قوية.

عيناه كانتا حزينتين ومريضتين، ولكنه كان يحاول أن يرسم على محياه ابتسامة ترحيب.

داهمتني رغبة في البكاء.. المصورون ـ الهواة ـ المرافقون لنا التقطوا صوراً له وهو على معبر الهبوط من الباخرة، وقد دخل مشهد التصوير هذا إلى نصّ المسرحية الذي كان ينسج خيوطه في ذهنه آنذاك «الشقيقات الثلاث».

وانهالت عليه، في جوٍّ عام من عدم اللباقة، أسئلة عن صحته. وكان يجيب عنها بقوله: ـ ممتازة. أنا في تمام الصحة. لم يكن يحب اهتمام الآخرين بصحته، وليس الغرباء فقط بل القريبين منه أيضاً. وهو شخصياً لم يكن يشكو البتة مهما كان وضعه الصحي سيئاً.

وسرعان ما غادر إلى الفندق، ونحن لم نزعجه حتى اليوم التالي. كان قد نزل في فندق (فيتسل)، وليس في فندق (كيست) الذي كنا نقيم فيه، ربما لأنه كان يخشى من الإقامة قرب البحر.

في اليوم التالي، أي في اثنين الفصح، بدأنا نشاطنا الفني، وكنّا أمام اختبار مزدوج: أمام أنطون بافلوفتش، وأمام جمهور جديد. وكان نهارنا كله طافحاً بالقلق والمشاغل. ولم أرَ أنطون بافلوفتش إلاّ لمحاً داخل المسرح، وقد جاء ليرى مقصورته، مهتماً بمسألتين: هل سيحجبونه عن الجمهور؟ وأين ستجلس «الأرستقراطية»؟

وكان يرتدي، بالرغم من البرد القارس، معطفاً خفيفاً، مما جعل الآخرين يتحدثون كثيراً عن هذا الأمر، أما هو فقد كان يكرر ثانية قوله: اسمعوا! إن صحتي جيدة! الجو في المسرح كان صقيعياً، فالمبنى كان مليئاً بالشقوق، وغير مدفّأ. وكانوا يدفّئون غرف أزياء الممثلين بمصابيح الكيروسين، ولكن الريح كانت تطرد الدفء.

في المساء اجتمعنا كلنا من أجل القيام بعمليات الماكياج في غرفة صغيرة أدفأناها بحرارة أجسادنا، أما السيدات اللواتي كان عليهن أن يرفلن في فساتين من الشاش فقد هرعن إلى الفندق المجاور حيث تدفأن وبدّلن ملابسهن.

وفي الساعة الثامنة علا رنينُ الجرس اليدوي الحادّ داعياً الجمهور لحضور العرض الأول لمسرحية «الخال فانيا».

كان شخصُ الكاتب المحاطُ بالظلمة والمتواري خلف ظهرَيْ ف. إي. نيميروفتش ـ دانتشنكو وزوجته في مقصورة الإدارة يبعث في نفوسنا القلق.

وقد استقبل الجمهور الفصل الأول ببرود. ولكن ما إن شارف العرض على النهاية حتى كان النجاح قد تعاظم وتجسّد في تصفيق مدوٍّ. وطالب الجمهورُ برؤية الكاتب، ومع أنه كان في حالة يأس، لكنه أتى إلى المنصة[17].

مرض أ. ر. أرتيوم في اليوم التالي من فرط الاضطراب الذي عاناه وتغيب عن البروفا. وبما أن أنطون بافلوفتش كان يحب جداً معالجة المرضى فقد أفرحه خبر وجود مريض يحتاج إلى علاج، ولا سيما أن هذا المريض أ. ر. أرتيوم، الذي يكنّ له محبة عميقة. وتوجه لتوّه مع تيخوميروف إلى المريض، ورحنا جميعاً نتابع ونتساءل: كيف سيعالج أنطون بافلوفتش أ.ر. أرتيوم ومن الطريف أن أنطون بافلوفتش عرّج على مكان إقامته وهو في طريقه إلى مريضه، وأخذ معه المطرقة الطبية والسماعة وقال باهتمام:

ـ اسمعوا! لا يمكنني أن أذهب هكذا، بدون أدوات.

وهناك تسمّع طويلاً، ودقّ بالمطرقة كثيراً، وبعد ذلك أخذ يقنعنا بأن المريض ليس

بحاجة إلى علاج، وناوله سكّرة بنكهة النعناع، وقال له:

- اسمع خذ كُلّ هذه!

وقد انتهى العلاج بهذا فعلاً، إذ إن أريتوم تعافى في اليوم التالي.

***

كان أنطون بافلوفتش يحب الحضور إلى المسرح في أثناء البروفات، ولكن بما أن الجو في المبنى بارد جداً، لذا فقد كان يكتفي بالإطلال إلى هناك بين فينة وأخرى، ويقضي معظم الوقت جالساً في الفسحة المشمسة أمام المسرح حيث يتشمس الممثلون عادة طلباً للدفء. وكان يثرثر معهم بمرح، ولا يفتأ يردد كل دقيقة:

- اسمعوا، هذا شيء رائع، شيء بديع فعلاً، مسرحكم هذا. ويمكن القول إن هذه الكلمات هي التي كانت تتردد على شفتيّ أنطون بافلوفتش في ذاك الوقت. وكان ما يجري آنذاك هو التالي:

يجلس هو في الفسحة منتعشاً، مرحاً، يثرثر مع الممثلين والممثلات، وخاصة مع كنيبرِّ وأندرييفا ، اللتين كان آنذاك يغازلهما؛ وينتهز كل فرصة مناسبة ليشتم يالطا، ولا تلبث أن تنطلق للتو عبارات ذات نغمة مأساوية:

- هذا البحر في الشتاء أسود كالحبر...

ونادراً ما كانت تندفع فجأة عبارات تنم عن الحسرة والأسى العميقين. وأذكر أنه كان يقضي هنا عدة ساعات وهو منهمك في تعليم النجار المسرحي كيفية «أداء» الجندب كان يقول له وهو يصدر صريراً - هكذا هو يصبح...

ثم يصمت بضع ثوان ويكرر ثانية: «تيك - تاك».

وكان يتردد على الفسحة في ساعة معينة السيد NN ويبدأ يتحدث عن الأدب حديثاً لا يتناسب مع الموضوع على الإطلاق؛ فينسلّ أنطون بافلوفتش خلسة على الفور، ويتوارى عن الأنظار في مكان ما.

وقد قال لي في اليوم التالي لعرضنا مسرحية «الوحيدان» التي أحدثت في نفسه انطباعاً بالغ الشدة:

- أية مسرحية رائعة هذه!.

كان يقول إن المسرح عموماً شيء هام جداً في الحياة، ويجب حتماً الكتابة له. وكانت أول مرة قال فيها هذا، حسبما أذكر، بعد مشاهدته مسرحية «الوحيدان».

وقد تطرّق، وسط تلك الأحاديث التي كانت تدور في الفسحة، إلى الحديث عن مسرحية «الخال فانيا»، وامتدح كثيراً جميع المشاركين فيها، وتوجّه إليّ بملاحظة واحدة عن أدائي شخصية «آستروف» في الفصل الأخير:

ـ اسمع، إنه يُصفِّر. الخال فانيا يئن متشكِّياً، أما هو فيصفّر.

ولم يكن بمقدوري آنذاك، بحكم نظرتي الوحيدة الاتجاه إلى العالم، أن أوافق على ذلك بأي حال من الأحوال؛ إذ كيف يمكن لشخص في مثل هذا الموقف الدرامي أن يصفّر!

كان أنطون بافلوفتش يأتي إلى المسرح دائماً قبل بدء العرض ببرهة طويلة، إذ كان يحبّ أن يقف على المنصة ويرى كيف يضعون الديكور، وفي أثناء الفواصل كان يطوف على غرف الممثلين ويتحدث معهم عن أمور لا قيمة لها. كانت لديه دائماً رغبة جارفة في أن يتعرف على شؤون المسرح الصغيرة: كيف ينصبون الديكورات، كيف يجهزون الإضاءة، وعندما كانوا يتحدثون عن هذه الأمور في حضوره يقف ويبتسم.

عندما كنا نعرض مسرحية «إيدّا (غيدّا) غابلر» غالباً ما كان يعرّج في أثناء الفاصل على غرف الممثلين ويظل جالساً هناك بعد بدء الفصل الثاني. وكان هذا يربكنا؛ إذ كنا نظن أن الأداء لم يعجبه مادام لم يسرع إلى الصالة.

وعندما سألناه عن السبب أجابنا بردٍّ لم نكن نتوقعه البتة:

ـ اسمعوا. إن إبسن ليس كاتباً مسرحياً!

لم يشاهد أنطون بافلوفتش مسرحية «النورس» عند عرضها في «سيفاستوبل»، بل شاهدها قبل ذلك، أما هنا فقد تغير الطقس، وبدأ هبوب الرياح والعواصف، وساء وضعه الصحي، ما اضطره إلى المغادرة.

جرى عرض «النورس» في ظروف فظيعة. كانت الريح تعوي إلى الحد الذي يجعل من الضروري أن يقف عامل فني بجانب كل كوليس للإمساك به وتثبيته كيلا يقع على الجمهور عند عصف الريح، وكان يتناهى إلى الأسماع من جهة البحر طوال الوقت صفير البواخر المقلق وزعيق زمامير الإنذار. وكانت ملابسنا تهتز بفعل الريح التي تجول على الخشبة، والمطر لا ينفك يهطل.

أضف إلى كل ذلك الحادثة الآتية: كان من الضروري أن نسلط الضوء بقدر معين على الخشبة مهما كلّف الأمر؛ ولكن تحقيق ذلك لم يكن ممكناً إلاّ بحرمان نصف

حديقة المدينة من الإنارة. وبدا لنا أنه لا يمكن البتة الاستغناء عن ذلك لإحداث التأثير المطلوب. وكان لدى فلاديمير إيفانوفتش نيميروفتش ـ دانتشنكو القدرة على التصرف في اللحظات الحاسمة: إذ أوعز من دون تردد بقطع الكهرباء عن نصف حديقة المدينة.

وقد أحرز عرض مسرحية «النورس» نجاحاً هائلاً. واحتشد الجمهور بعد العرض؛ وما إن وضعت قدمي على أحد الأدراج وأنا ممسك بمظلة حتى شعرت بأن بعضهم يمسك بي، ويبدو أنهم من كانوا من تلاميذ المدارس، ولكنهم لم يستطيعوا التغلب عليّ. وأصبحت في وضع يرثى له فعلاً: التلاميذ يهتفون، وقد رفعوا إحدى رجليّ، وأنا رحت أقفز على القدم الأخرى لأنهم ساروا بي إلى الأمام، وطارت المظلة إلى مكان ما، والمطر مازال ينهمر، ولم يكن بمقدوري أن أتفاهم معهم لأنهم كانوا جميعاً يهتفون «أورا» . وكانت زوجتي تركض خلفنا وقد استبد بها القلق خوفاً من إصابتي بأذى. ولحسن الحظ سرعان ما خارت قواهم وأفلتوني، بحيث تمكنت من الوصول حتى مدخل الفندق سائراً على كلتا قدميّ. ولكنهم عند المدخل بالذات أرادوا أن يفعلوا شيئاً ما آخر مما أدّى إلى سقوطي على الدرجات الموحلة، فخرج البواب وأخذ يمسح ثيابي، فيما ظل التلاميذ طويلاً يلهثون مهتاجين ويتجادلون حول الأسباب التي أدت إلى هذا الوضع...

(البقية تتبع)

الهوامش:

(1) قسطنطين (كَنْسْتَنْتين) سيرغييفتش ستانيسلافسكي:

(1863 ـ 1938) ممثل ومخرج ومُنظِّر مسرحي، وأحد مؤسسي ومديري «المسرح الفني الموسكوفي». عضو فخري في أكاديمية العلوم البطرسبورغية (عام 1917). حاز على لقب «فنان الشعب في الاتحاد السوفييتي» عام 1936.

أدّى في مسرحيات تشيخوف الأدوار الآتية: ترسغورِن (في «النورس»)، وآستروف (في «الخال فانيا»)، فيرشينين (في «الشقيقات الثلاث»)، غايف (في «بستان الكرز»)، شابيلسكي (في «إيفانوف»).

نُشرت نصوصٌ لذكريات ستانيسلافسكي عن تشيخوف في بعض الصحف مكتوبة بأقلام كتاب آخرين، نقلاً عن روايات شفهية كان قد أدلى بها في أوقات مختلفة؛ أما الذكريات المنشورة هنا فقد كتبها ستانيسلافسكي نفسه، وأُدرجت في المجلد الخامس من أعماله المختارة الصادرة في موسكو عام 1958، وأضيف إليها بعض صفحات مختارة من الفصل الموسوم بعنوان «بستان الكرز» والمدرج في كتابه «حياتي في الفن».(الناشر)

(2) جرى التعارف بين ستانيسلافسكي وتشيخوف، على الأرجح، في الثالث من تشرين الثاني عام 1888 في موسكو، إبّان افتتاح «جمعية الفن والأدب». (الناشر).

(3) الأرجح أن المقصود هو الأمسية التي أقيمت في 15 شباط عام 1897 في صالح طلاب جامعة موسكو المعوزين، وقد ألقى ستانيسلافسكي خلالها فصل «في القبو» من مسرحية «الفارس البخيل» (وهي إحدى «المآسي الصغيرة» التي كتبها بوشكين)(الناشر).

(4) عرضت مسرحية تشيخوف ذات الفصل الواحد «الدب» في جمعية الفن والأدب في نيسان عام 1895؛ ثم استؤنف عرضها بعد توقف طويل في كانون الثاني عام 1897، أي قبل مدة قصيرة من لقاء ستانيسلافسكي وتشيخوف في مسرح «كورش». وقد أدى ستانيسلافسكي في المسرحية دور «سميرنوف». (الناشر)

(5) جرى هذا اللقاء في 16 شباط عام 1897 في مكتب رئيس تحرير «الفكر الروسي»، حيث كان الحاضرون يناقشون في تلك الأمسية مخطط «قصر الشعب»، الذي وضعه المهندس المعماري ف. أو. شيختيل، وتم تصميم بنائه بجهود جمعية خيرية. (الناشر).

(6) ألفريد دريفوس: ضابط يهودي في الأركان العامة الفرنسية لفقت له تهمة التجسس لصالح ألمانيا في عام 1894 وحُكم عليه بالنفي إلى «جزيرة الشيطان». (الناشر)

(7) تم ذلك بسبب إصرار فلاديمير إيفانوفتش نيميروفتش ـ دانتشنكو، (1858 ـ 1943) (وهو ممثل ومخرج وناقد مسرحي، وزميل ستانيسلافسكي في تأسيس وإدارة المسرح الفني الموسكوفي) فقد كتب لتشيخوف في 25 نيسان عام 1898: «لقد وضعتُ نصب عيني هدفاً، هو أن أشير إلى التصوير المدهش، في رأيي، للحياة والنفس البشرية في مسرحيتيك «إيفانوف» و«النورس»، والأخيرة بالذات تستحوذ عليّ. وأنا مستعد لتحمل أية مسؤولية عن رأيي في أن تلك الخصائص الدرامية والتراجيدية المكنونة في كل شخصية من شخصيات المسرحية، إذا هي جُسِّدتْ باقتدار

وإتقان صادق، وليس بالطريقة المعتادة المبتذلة، سوف تستحوذ على الصالة أيضاً...». ولكن تشيخوف لم يوافق على العرض، متعللاً بأنه غير قادر على أن يعاني المزيد من القلق بسبب المسرح. ولم يظفر نيميروفتش ـ دانتشنكو بموافقة تشيخوف إلاّ بعد أن رجاه ثانية في رسالته المؤرخة في 12 أيار عام 1898، والتي يقول له فيها: «إذا لم توافق ستذبحني... لأن «النورس» هي المسرحية المعاصرة الوحيدة التي تأسرني بصفتي مخرجاً، ولأنك أنت الكاتب المعاصر الوحيد الذي يشكل أهمية كبيرة لمسرح ذي برنامجٍ عرضٍ أنموذجي. (الناشر).

(8) ذكر نيميروفتش ـ دانتشنكو في كتابه «من الماضي» الذي صدر في موسكو عام 1934: «الميزانسين كان جريئاً وغير مألوف لدى الجمهور العادي، ولكنه حياتي جداً». (الناشر)

(9) أولغا ليوناردوفنا كنيبرّ (1870 ـ 1959) (في بعض المراجع: عام ميلادها هو: 1868) ممثلة في المسرح الفني منذ عام 1898. التقاها تشيخوف أول مرة في أيلول 1898 وتزوجا في أيار 1899. (المترجم)

(10) عُرضت مسرحية «النورس» على خشبة «المسرح الفني الموسكوفي» أول مرة في 1898/12/17. وكتب ف. إي. نيميروفتش ـ دانتشنكو لتشيخوف البرقية الآتية: «قدمنا للتو «النورس» نجاح كاسح. منذ الفصل الأول استحوذت المسرحية على مشاعر الجمهور ثم تلا ذلك عدد من الانتصارات. واستدعانا الجمهور إلى الخشبة مرات لا تحصى. وعندما أعلنتُ بعد الفصل الثالث أن الكاتب غير موجود في المسرح طالب الجمهور بإرسال برقية منه إليك. نحن سعداء إلى حد الجنون»(الناشر).

(11) اسحق ليفيتان (1860 ـ 1900) رسام روسي معروف، اشتهر بأنه مبدع «المنظر الطبيعي المزاجي» الذي يتسم بغنى التداعيات الشاعرية المُبهجة. (المترجم).

(12) ليوبولد أنتونوفتش سوليرجيتسكي: (1872 ـ 1916) أديب ورسام، عمل منذ عام 1905 مخرجاً في المسرح الفني الموسكوفي ومدرّساً مسرحياً. (الناشر).

(13) من الواضح أن ثمة خطأ كتابياً في مخطوطة ستانيسلافسكي، فمدة الغياب لم تكن «بضع سنوات» بل «بضعة شهور». (الناشر)

(14) كلمة «مالي» الروسية تعني «الصغير»، وهي اسم مسرح موسكوفي يقع بجوار مسرح الـ «بولشوي» أي «الكبير» المترجم.

(15) الكسندر إيفانوفتش يوجين (1857 ـ 1927) ممثل وكاتب مسرحي، ومخرج ومدير فرقة مسرحية، وقد تولى بعد ثورة اكتوبر عام 1917 منصب مدير مسرح الـ «مالي» (الناشر).

(16) غادرت فرقة «المسرح الفني» موسكو متوجهةً إلى القرم في 10 نيسان عام 1900 لتقديم أربع مسرحيات في سيفاستوبل ويالطا، وهي «النورس» و»الخال فانيا» لتشيخوف، و»الوحيدان» لغاوبتمان ـ و»إيدّا (غيدّا) غابلير» لإبسن. (الناشر).

(17) كتب ستانيسلافسكي في دفتر ملاحظاته وصفاً أكثر تفصيلاً لما جرى آنذاك، وذكر فيما ذكره أن ظهور الكاتب على الخشبة أثار عاصفة من التصفيق الذي استمر طويلاً.

وقد وقف تشيخوف في وسط المنصة مرتبكاً ولكن باعتزاز، وأخذ بين حين وآخر يحيي الجمهور

بانحناءات سريعة وقصيرة. وقد عمد العاملون عن قصد إلى إبقاء الستارة مرفوعة مدة طويلة، مما زاد من حماسة الجمهور وهديره...

وعندما أسدلت الستارة التفت أنطون بافلوفتش إلينا بوجه يشبه وجه شخص خارج من تحت دوش بارد وقال: ـ اسمعوا! لماذا لم تسدلوا الستارة؟ إنهم هكذا سيقتلونني...

وقد ساد جو من البهجة على المنصة، ولاسيما عندما بدت علائم الانشراح على محيّا أنطون بافلوفتش وتوردت وجنتاه؛ وبقي علينا الآن أن نخرجه من المسرح من دون أن يلمحه الجمهور، وإلاّ فإنهم سوف يحملونه على الأكُفّ مما سيسبب له إصابة، وسيصاب بالرشح. ولذلك اضطر إلى الانتظار في أدفأ غرفة من غرف أزياء الممثلين. وهنا فقط أبدى رأيه للمرة الأولى في العرض:

ـ اسمعوا! هذا رائع! عندكم أشخاص موهوبون ومثقفون». (مجموعة الأعمال. المجلد الخامس موسكو 1958 ص 618) (الناشر).

حواشي

* البنسنيه: نظارة ليس لها أذنيتان، بل تثبّت بنابض على الأنف (المترجم).

* تنفي ماريا تشيخوفا هذه الواقعة. (الناشر)

** الفاليريانا: نبات عشبي يستعمل نقيع جذوره لأغراض طبية، وخصوصاً لتهدئة الأعصاب. (المترجم).

* شقيقة أنطون تشيخوف.

* نعل مطاطي يلبس فوق الحذاء لحمايته من الرطوبة والتلوث.

* أعاد «المسرح الفني» عرض «النورس» في عام 1905 (الناشر).

** الاستحمام في البحر (بالفرنسية) (الناشر).

* كلمة «النورس» باللغة الروسية مؤنثة.

ميناء في شبه جزيرة القرم.

الكنسندر روديونوفتش (1842 ـ 1914) ممثل في المسرح الفني الموسكوفي (الناشر).

ألكسندر ليونيدوفتش (1861 ـ 1943) ممثل في المسرح الفني الموسكوفي (الناشر).

تصغير اسم الكسندر.

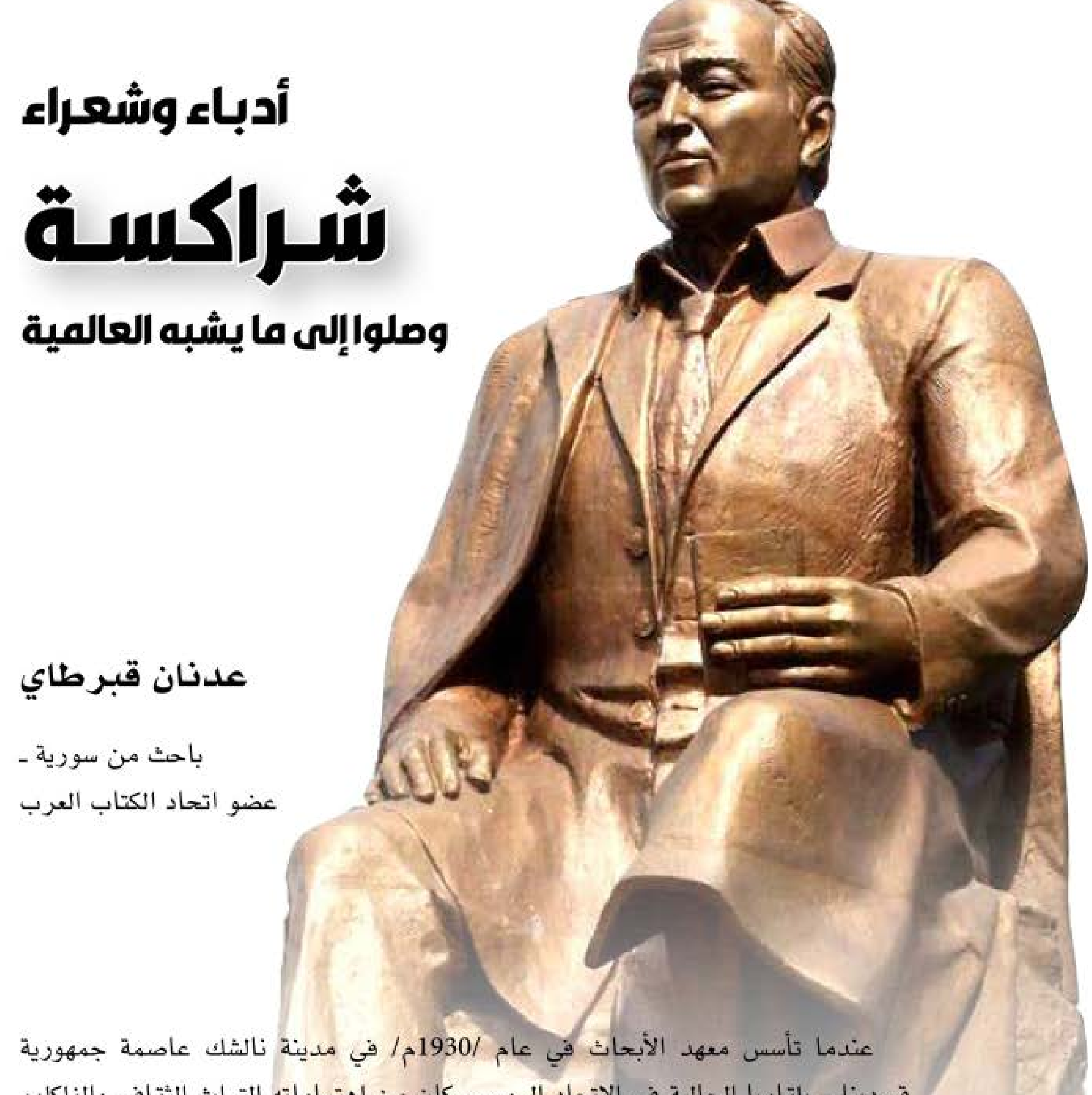
ماريا فيودوروفنا أندرييفا (1872 ـ 1953) ممثلة في المسرح الفني آنذاك.

مسرحية للكاتب الألماني غير هارت هاوبتمان (1862 ـ 1946) (المترجم).

أورا» أو «أُرا»: صيحة يطلقها الروس للتعبير عن الإعجاب الشديد أو للاحتفاء بظاهرة سارة، أو عند الهجوم الحاسم في المعركة أو للتعبير عن الابتهاج بالنصر... الخ... (المترجم).

أدباء وشعراء

شراكسة
وصلوا إلى ما يشبه العالمية



عدنان قبرطاي

باحث من سورية ـ
عضو اتحاد الكتاب العرب

عندما تأسس معهد الأبحاث في عام /1930م/ في مدينة نالشك عاصمة جمهورية قبردينا – بلقاريا الحالية في الاتحاد الروسي، كان من اهتماماته التراث الثقافي والفلكلور الأديغي الشركسي، لذا بدأ بجمع هذا التراث من الرواة الذين يحفظونها مشافهة أو مكتوبة مثل: (الملاحم – الأخبار – الأغاني – الحكايات الشعبية – الخوخوه – الحكم – والأقوال المأثورة – القوجح - الأمثال الشعبية...) وأصدر المعهد عام /1936م/ كتاباً احتوى على نماذج من هذا التراث باسم (فلكلور القبردي) وبلغ عدد النصوص الأدبية التراثية التي جمعها معهد أبحاث القبردي حتى الحرب العالمية الثانية /500/ نص ضاعت في حريق المعهد عندما استولى الألمان على مدينة نالشيك.

وفي عام /1949م/ بدأ معهد الأبحاث في جمهورية القبردي (القبرطاي) بجمع التراث الثقافي ضمن حملة منظمة، حيث زارت لجان الجمع القرى والمدن الشركسية في القفقاس الشمالي، بداية من مدينة مزدوك وحتى سواحل البحر الأسود في الغرب من شمال القفقاس، وبذلك تم تسجيل الأغاني على المسجلة وكتابة النصوص الأدبية. وبعد التدقيق والمقارنة بين النصوص وتحقيقها /أصدر المعهد (ملاحم النارتيين) باللغة الأديغية الشركسية في عام /1951م/ في مجلد واحد عدد صفحاته /550 صفحة/، ترجم عام /1957م/ إلى اللغة الروسية، وترجم إلى اللغة الألمانية وصدر في برلين عام /1958م/، ثم ترجم إلى اللغة الفرنسية. وهناك ترجمة إلى اللغة العربية لبعض تلك الأساطير .

كما أصدر المعهد نفسه حتى عام /1967م/ (كتابي الكلمات المأثورة) و(الأمثال) للكاتبين – قردن غوشأه زراموق - غوكه موخه أبو بكر- عدد صفحات كل كتاب/ 250/ صفحة.

في عام /1963م/ أصدر المعهد مجلداً عن أخبار الأديغه الشراكسة في مواضيع (الآلهة والخوخه ومقاطع من الملاحم النارتية بلهجة قبيلتي البجدوغ والشابسوغ الشركسيتان – في /338/ صفحة، وفي عام /1969م/ أصدر المجلد الثاني من أخبار الأديغه (الشراكسة) في العصر الحديث حتى القرن السابع عشر الميلادي – الأبطال والمعارك، مع أسماء الرواة – في /410/ صفحات.

وفي عام /1990م/ أكمل المعهد إصدار /5/ مجلدات من القطع الكبير عن الأغاني الشركسية كلمات ولحناً باللغتين الأديغية الشركسية وبالروسية من قبل (قردن غوشأه زراموق برغون) هذا عدا عشرات الكتب حول الأخبار والقصص والحكايات.. وقد قال نالو زاور ، بأن أرشيف المعهد يحوي حوالي /7500/ نص أدبي. وفي عام /1995م/ أعيد طبع مجلد (ملاحم النارتيين) الذي صدر عام /1951م/ كما هو.

ومن الذين عملوا في دراسة هذا التراث الأديغي الشركسي جمعاً وحفظاً وتوثيقاً ونشراً، كل من السادة: شورتن أسكر بي – قردن غوشأه زراموق – يلبد حسن (له /70/ مؤلفاً) – قاوفه أبتأه - معز كواشه - بيتال شوجن تسوك آدم – نالو زاور – كراشه تيمبوت شوجن – حزيشه جانمرزه – سفيان البتش – أويس أقمرز المخان – وغيرهم كثير.. وقد كرم رئيس جمهورية قبردينا بلقاريا – السابق السيد فاليرى كوكه

وأدباء الجمهورية وجمع غفير من المهتمين والمدعوين- المتميّز في مجال حفظ التراث الشركسي السيد – قردن غوشأه زراموق - الذي حفظ الكثير جداً من الموروث الثقافي الشركسي الشفهي في جمهورية – قبردينا – بلقاريا – الشركسية في الاتحاد الروسي، وكتب ستة مجلدات كبيرة لا تقدر بثمن وكان يغنّيها شخصياً باللغة الشركسية كما كانت تغنى في الماضي البعيد مع الموسيقى الأديغية الشركسية العريقة..

والجامعات في نالشيك اليوم تدرّس أبناء الشركس مختلف العلوم العصرية، وهي تستقبل اليوم أبناء مختلف القوميات الأخرى من مختلف البلدان في العالم وخاصة العربية ومنهم شراكسة سورية العربية، حيث تخرّج منها حتى الآن أكثر من /500/ خريج شركسي سوري، في مختلف الاختصاصات العلمية والأدبية.. وتزخر مكتباتها بعشرات الآلاف من الكتب والمؤلفات (ومنها مئات من أمهات الكتب العربية حيث ساهمت شخصياً مع بعثة علمية من جامعة نالشيك الحكومية في العقد الأخير من القرن العشرين، التي أوفدتهم إلى دمشق لشراء الكتب العربية، التي تتحدث عن شمال القفقاس وتاريخ الأمة الشركسية من خلال كتاب العرب القدماء وهم كثر.. كما حصلوا على بعض أفلام الميكرو فلم من مكتبة الأسد الوطنية في دمشق ..). وفي عام /2018م/ أهديت معهد البحوث والدراسات والمتحف وغيرهما في كل من جمهورية قبردينا – بلقاريا وجمهورية الأديغيه /35/ عنواناً من كتبي لكل جمهورية، التي صدرت في سورية والتي يبحث كثير منها عن منجزات شراكسة الشتات في سورية والعالم ..

كان هناك مد هائل في انتشار الحكاية المطبوعة والمصورة، والأشعار والروايات الشركسية.. وتألّقت أيام الحقبة السوفيتية، فالدولة رعت الكتّاب والكتاب، وبلغ عدد المطبوعة الواحدة أحيانا أكثر من /100000/ نسخة. وعلى سبيل المثال بلغ عدد نسخ إصدار عام 1980م لكتاب حكايات شعبيه قبردينية /200000/ نسخة. وخلاصة الأمر برز كثير من الأدباء والشعراء الأديغيين الشراكسة في القفقاس الشمالي نختار بعضهم على سبيل المثال لا الحصر:

الأديب والشاعر عليم كوشقوه:

حياته: ولد عليم كوشقوه في عام/ 1914م/ في قرية (شحلقوه) قرب مدينة نالتشك عاصمة جمهورية (قباردا - بلقاريا) ضمن روسيا الاتحادية في أسرة فلاحية، والده (شوو ماهو) كان يقرأ القرآن الكريم، ويحب العلم لذلك حرص أن يتابع أبناؤه السبعة التعلم (شابان وخمس بنات) درس عليم في مدرسة القرية القرآن الكريم وبعض المعلومات العامة بالشركسية التي كانت تكتب بالأبجدية العربية ، ثم دخل المدرسة الرسمية في مدينة نالتشك التي كانت تعلّم باللغة الروسية والقبردينيه .

في هذه المرحلة من طفولته، تعرّف عليم على ثقافة شعبه الشركسي، مثل الطقوس التي كانت تمارس أثناء الاحتفال بالأعياد التي منها: (رأس السنة الجديدة ـ عيد الشكر يوم الخروج إلى فلاحة الأرض ـ يوم العودة من الفلاحة ـ الأعراس والمآتم الاستماع إلى القصص والحكايات التي كانت تروى في المضافات ـ كلمات الخوخوه التي كان يتبادلها الناس أثناء المأدبة.) ..

وخاصة عندما يكون نجم هذه المناسبات والاحتفالات (الجكواكوه)

كان عليم يصغي بكل جوارحه، وينسى وجوده على الأرض، ويحلق بعيداً في سفر التاريخ، لقد ارتوت روحه بتلك الألحان العذبة، والكلمات البليغة والأحداث الدرامية وعششت في ذاكرته القومية..

كما كان يعيش الأحداث الدراماتيكية، التي كانت تجري في القرية في تلك المرحلة، كمآسي الحرب العالمية الأولى وأحداث ثورة أكتوبر الاشتراكية، وانعكاسها على حياته وحياة أسرته، دون أن يدرك كنهها، ولكن أحاسيسه ومشاعره كانت انعكاساً لمشاعر والدته التي كانت قلقة تبحث عن السكينة والاطمئنان.

في أواخر العشرينات تعرّف عليم على أشعار الشاعر الألمعي(شوجنتسكو علي)، التي كانت تنشر في جريدة (أديغه ماق) وسمع بأخبار عصبة باخسان بزعامة (تساغونوري) التي تدعو لنهضة ثقافية شركسية، والتي اندمجت فيما بعد مع مبادئ ثورة أكتوبر.. أعجب بأفكارهم وخاصة بعد أن التقى الشاعر (شوجنتسكو)، وأصبح تلميذاً له، وفيما بعد صديقاً حميماً مؤمناً بأفكاره الجديدة الداعية إلى نهضة ثقافية قومية، وحياة عصرية حديثة. ومنذ عام 1931م بدأ عليم ينشر قصائده في الصحف (عند الشاعر ـ

عصرنا الفتي ـ أفكار عزيزة. أنا أسير قصائدي) وتنبأ الشاعر شوجنتسكو بأن الشاب عليم لديه موهبة شعرية واعدة، لذا تعهده بالرعاية والنصح، ودفعه نحو العلم والتعلم.. وبعد أن أنهى تعليمه في مدينة نالتشك، أُرسل إلى موسكو لإكمال دراسته الجامعية، وهنا سنحت له الفرصة، للاطلاع على الأدب الروسي العريق والأدب العالمي، والدراسة الأكاديمية اللتين ساهمتا في صقل مواهبه الفطرية، وأغنتا تجربته الأدبية من حيث المضمون والشكل. وقد أظهرت نضوجه قصيدته (عند سفوح الجبال) التي أدهشت الناس والأوساط الأدبية في عام 1941م.

ومع بدايات الحرب العالمية الثانية دعي عليم إلى الجيش للدفاع عن الوطن ضد النازية البغيضة. وعندما علم بأن أستاذه وصديقه الشاعر العظيم - شوجنتسكو علي- قد استشهد في جبهة القتال، حزن حزناً شديداً على مصير رائد الشعر الحديث في بلاده ورثاه رثاءً حاراً، ويقول النقاد بأن هذه الحادثة كانت لها تأثير كبير وتحول في طبيعة قصائده، حيث أصبحت أكثر حماسة وحميمية وحقداً على الأعداء، حتى كأنك ترى دموعه من خلال أبياته الشعرية، داعياً للثأر مستلهماً تاريخ شعبه في البطولة والعزيمة في الدفاع عن تراث الأدباء. وعندما جرح في الحرب عاد إلى موطنه للاستشفاء، ولكن بعد فترة وجيزة، عاد إلى الجيش كقائد لفصيلة هاون، في الفيلق القفقاسي الذي شكّل على عجل، للدفاع عن منطقة القفقاس، وهنا أظهر المآثر البطولية في الدفاع عن الوطن وأعطي الأوسمة العديدة تقديراً لدوره في القتال والتعبئة الفكرية من خلال قصائده التي كان ينشرها إلى أن انتهت الحرب بالانتصار، حيث عاد إلى بلاده ونشر ديوانه الشعري الأول عام 1946م بعنوان (طريق الفارس) الذي استقبل من الجميع بترحاب منقطع النظير في عموم الاتحاد السوفياتي، وفي بلاده - قباردا - أيقن الجميع بأن راية الشعر الحديث في شركيسيا أصبحت بأيد أمينة، وصار يلقب عليم كوشقوه بحامل راية الشعر الحديث بعد استشهاد حاملها ومؤسسها الشاعر العظيم - شوجنتسكو علي - ولم يتجاوز عمره 41 سنة واعتبر خسارة عظيمة للأمة الشركسية بل للاتحاد السوفيتي.

في الخمسينات أصدر عدة دواوين شعرية، لاقت جميعها الترحيب من القراء.

وعمل أيضاً في معهد أبحاث الأدب واللغة والمجلة الأدبية (اواشحه ماهو) وانتخب نائباً في برلمان بلاده، ورئيساً لاتحاد الكتاب في قباردا، وفي هذا المجال بذل جهداً كبيراً

لتنظيم هذا الاتحاد ودفع الحركة الأدبية في بلاده إلى الأمام، وخاصة بعد أن أصبح نائباً لرئيس وزراء الجمهورية للشؤون الثقافية، حيث مكّنته هذه الوظيفة أن يعمل على تطوير الحياة الثقافية، ورعاية الأنشطة الأدبية وتأمين الكوادر اللازمة لهذه النهضة الثقافية. وفي بداية الستينات أصبح سكرتيراً لاتحاد كتاب جمهورية روسيا الاتحادية، وبعد سنوات أصبح رئيساً لهذا الاتحاد، وسكرتيراً لاتحاد كتاب الاتحاد السوفياتي، وهنا سنحت له الفرصة، لمساعدة القوميات الصغيرة في الاتحاد السوفياتي لتنشيط حياتها الثقافية وتطوير آدابها نحو الأمام.

وفيما بعد انتخب عضواً في مجلس السوفييت الأعلى، وأصبح عضواً قيادياً في منظمة التضامن الآسيوية الإفريقية، هذه المناصب القيادية الرفيعة هيّأت له الفرصة للقيام بزيارات عديدة لمختلف بلدان العالم وعواصمها، حيث كان الاتحاد السوفياتي في أوج قوته وازدهاره كقوة عالمية كبيرة، وله شبكة من العلاقات مع مختف بلدان العالم ومن ضمنها العلاقات الثقافية مع البلدان العربية (مصر ـ سورية ـ الجزائر ـ العراق ـ المغرب ـ تونس ـ الأردن ..)، وكذلك الدول الأفريقية المستقلة حديثاً و ـ الصين ـ فيتنام ـ الهند ـ كوريا، ودول أوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية.

لقد زار هذه البلدان كممثل لدولة كبيرة فعّالة على الساحة العالمية، وأديباً مرموقاً وخاصة بعد أن ترجمت مؤلفاته إلى العديد من اللغات الحية (الإنكليزية ـ الاسبانية ـ العربية ـ الألمانية.. ولغات دول المعسكر الاشتراكي واللغات القومية في الاتحاد السوفياتي). نجح عليم كوشقوه في إقامة علاقات حميمية مع أدباء العديد من بلدان العالم، وأبدع الكثير من القصائد التي يتغنى فيها بحضارات هذه الشعوب وثقافتها وآثارها مثل قصائده عن مدينة دمشق (أقدم عاصمة مأهولة في العالم) والقاهرة ودلهي حيث كرمته أنديرا غاندي بأرفع وسام لبلادها. ولقد أثبت عليم كوشقوه خلال تسلّمه هذه المناصب، أنه يتمتع بأخلاقية عالية في التعامل مع مرؤوسيه وزملائه وأصدقائه، بكل صدق وأمانة واحترام لذواتهم وأعمالهم، ودماثته، وترفعه عن الصغائر. وأصبح شخصية اجتماعية وسياسية مرموقة، ومحببة لجماهير الناس، تتهافت أجهزة الإعلام، والمنتديات الأدبية لاستضافته في برامجها الإعلامية، وكان يحب أن يظهر في هذه المناسبات الاحتفالية بزيه القومي الشركسي (الفاشه) ولقب بالنسر القوقازي والفارس الشركسي.

لقد كان عليم كوشقوه يعتز ويفتخر بوطنه القفقاس الشمالي وبقمة البروز (أواشحه ماهو) والصعود إليها ماشياً على قدميه، يعتز بلغة الأجداد وأساطيرهم وملاحمهم وبعاداتهم وتقاليدهم مذكّراً أن (المهم منها هو الجمر وليس الرماد) ويقول: (أنا لا أنسى أبداً بأن سوسروقوه هو أخي بالدم).

منح عليم كشوقوه وسام ثورة أكتوبر عام 1974م في عيد ميلاده (60) تقديراً لأعماله الوطنية. وفي عام 1984م وبمناسبة بلوغه الـ (70) من عمره منح وسام لينين وهو أرفع وسام في الاتحاد السوفياتي تقديراً لإنجازاته الأدبية.

وفي عام 1994م احتفلت جمهورية قباردا ـ بلقاريا حكومة وشعباً بعيد ميلاد عليم كوشوقه الـ (80). حيث اتخذ برلمان الجمهورية قراراً بمنح عليم لقب (بطل العمل الوطني) وقدم له رئيس الجمهورية - فاليري كوكؤه- فرساً قبرديةً أصيلة بكامل تجهيزاتها قائلاً: (أيها البطل الوطني العظيم كوشقوه عليم بن شوو ماهو، لم ننسى ولن ننس أبداً، أنك أخ لسوسروقوه بالدم، يا فارس الخير . أرجو أن تكون هذه الفرس التي تعرفها جيداً وتعرفك هي أيضاً جيداً، عوناً لك في تجوالك على قرى بلادك، يا قائد فرسان الشعر والأدب إننا جميعاً نرنو إلى ذلك اليوم الذي سنحتفل بك في يوم عيد ميلادك الـ (100) وأنت ترفل بنعيم الصحة والعافية). وتجول عليم كوشقوه، في قرى بلاده، التي كانت تحتفي بابنها البار على الطريقة الشركسية.

يقول البروفسور أباجه محمد: إن جميع مؤلفات كوشقوه عليم مفعمة بروح الوطنية الصادقة الواعية، والأفكار النيّرة، والثقة بالمستقبل الواعد، والقدرة على تحقيق الأحلام، بالعمل والعلم، ويصور حياة شعبه بصدق وأمانة داعياً إلى نبذ العادات التي صدئت، والتمسك بالقيم والعادات التي تساير العصر.

يتمتع عليم بقدرة فائقة على إبداع صور شعرية متألقة، مفعمة بالمعاني العميقة كل ذلك بلغة أنيقة بليغة سلسة تظهر عمق معرفته بلغته الشركسية، وقدرته الخلاقة على تطويرها.

مؤلفاته:

أبدع كوشقوه عليم منذ عام 1931م وحتى وفاته في عام 2001م بضع عشرات من المؤلفات الشعرية، وسبع روايات. ومئات من المقالات الأدبية، وعدة سيناريوهات للأفلام. أول كتاب صدر له كما قلنا هو ديوان (طريق الفارس) عام 1946م وآخر

كتاب ظهر حتى الآن هو (أخبار المغتربين) تحت الطبع يتحدث فيها عن أخبار أبناء شعبه المنتشرين في العالم . هو غزير الإنتاج حتى في الأيام التي كان مثقلاً بمهامه الوظيفية، يتجدد مع تجدد وجه الحياة، لا يسمح للصدأ أن يعلق به. الأم والوطن عنده توأمان الأم بعطفها وحنانها ولغتها، والوطن بأرضه وشعبه وتراثه الثقافي، بقي طوال حياته أميناً لهذه الفكرة وعبّر عنها في جميع مؤلفاته.

كان يعشق لغة آبائه وأجداده القديمة قدم التاريخ ويقول: اللغة هي الأم هي الوطن هي التاريخ هي الروح للأمة. المرأة هي الأساس في بناء الأسرة والأمة، إذا صلح حالها صلحت أحوال الأمة بأسرها .

الحصان شخصية هامة في رواياته لأن للحصان أثر عميق في حياة الفارس الشركسي بالمعنى الثقافي العميق. كان الحصان أداة في زمن ما، وكل أداة الآن هي كالحصان.. وكلمة فارس تعني لديه الشجاعة والمروءة والصدق في القول والعمل. وإنجازات عظيمة.

1 ـ رواية بانتظار الفجر:

جزءان صدرت أوائل الستينات، تسجل هذه الرواية، الأحداث التي رافقت ثورة أكتوبر عام 1917 في قباردا الشركسية، مركّزة على قرية (شحلوقه) تصور حياة الناس، ومواقفهم من الأحداث، كأنها فيلم وثائقي متقن، تسلط الأضواء على جميع زوايا البيئة والمجتمع في تلك المرحلة، وتركز على الشخصيات الأساسية التي كانت فعّالة في هذه الأحداث كما هي عليه بصدق وأمانة.

استقبلت هذه الرواية من القراء والأوساط الأدبية والسياسية بإعجاب كبير ولاقت شهرة واسعة. ترجمت في حينها إلى/ 18/ لغة بما فيها الإنكليزية والإسبانية والألمانية – والعربية -..

2 ـ رواية الهلال الأخضر:

جزءان صدرت عام 1966، هذه الرواية هي تتمة لرواية بانتظار الفجر، حيث تتطور الأحداث في روسيا نتيجة مقاومة القوى المضادة لثورة أكتوبر، وتدّخل الدول الأجنبية في روسيا نتيجة مقاومة القوى المضادة لثورة أكتوبر، وتدّخل الدول الأجنبية الغربية لدعمها، وتنشب الحرب الأهلية. وتسجل هذه الرواية الأحداث في قباردا حيث يتعاقب على السلطة البيض والبلاشفة، وتتعقد حياة الناس، وتتقاذفهم الأهواء والمصائب..

3 ـ رواية الحدوه المكسورة:

ثلاثة أجزاء صدرت عام 1973، وهي تسجل الأحداث التي وقعت في الحرب العالمية الثانية، عندما اقتربت الجيوش الألمانية من القفقاس الشمالي عام 1942م، واستولت على معظم مناطق قباردا، وتروي مآثر الفيلق القوقازي، الذي شُكل على عجل، دون أن تتوفر له، الفترة الكافية من التدريب، وخرج كل قادر على حمل السلاح إلى الجبهة. أما الأطفال والنساء وكبار السن فقد خرجوا إلى العمل في الحقول والمعامل والمراعي، من أجل تأمين خبز الحياة. يصور عليم كوشقوه بحرفيّة عالية الحياة في تلك المرحلة القاسية، والمآثر التي حققها الجنود، والمآثر البطولية التي أنجزتها الأمهات والفتيات والأطفال، والمآسي التي غرقوا فيها، كما يسلط الأضواء على الشخصيات الأساسية في الرواية، ويظهرها على حقيقتها بصدق وأمانة.

استقبلت هذه الرواية بترحيب واسع من قبل جماهير الناس والأوساط الأدبية، واعتبرت من عيون الأدب السوفييتي، وترجمت إلى /24/ لغة في العالم منها العربية في عام /1979م/ ترجمها إلى العربية الدكتور فوزي عطية، كما أخرجت كفيلم سينمائي، وشعوب القفقاس يقدرون عالياً هذه الرواية ومؤلفها تقديراً كبيراً لأنها سفر مؤلم في حياتهم وتاريخهم، يذكرهم بالأحباب الذين استشهدوا في معاركها، والمصائب التي حلّت بهم نتيجة الوحشية النازية التي دمرت كل شيء.. (بلغ عدد من استشهد في هذه المعارك في قياردا - بلقاريا (38000) شهيد.

4 ـ رواية خنجر الأمير:

صدر بالشركسية عام/ 1981م/ وبالروسية عام 1986 في هذه الرواية، يتابع عليم كوشقو أحداث ثورة أكتوبر والثورة المضادة في قباردا،

5 ـ رواية الجذور:

نشرت عام /1994م/ يستخدم المؤلف في هذه الرواية، منطق استقصاء الجذور لتحليل أسباب المأساة التي حلت بالأمة الشركسية التي منها: ((غزوات تتار القرم والعثمانيين لبلاد القفقاس وما نتج عنها من سبي للأطفال، ونهب للثروات، والحرب الروسية الشركسية وما نتج عنها من تدمير للبلاد وإبادة للشعب، ثم اتفاق الجميع بما فيهم دول الغرب على ارتكاب أقذر عملية وهي (مأساة التهجير) كل ذلك من خلال

ذكريات امرأة طاعنة في السن، تعرف أسرار النباتات الطبية.. والتي قامت بالحج إلى مكة المكرمة، وتعرفت على أحوال شعبها في المهاجر)).

6 ـ رواية بزوغ القمر 1978م

وهي رواية مكرسة للقضية الفلسطينية، ونضال الشعوب العربية من أجل الحرية والتقدم يعبّر فيها المؤلف عن احترامه وإعجابه بالحضارة العربية، وقد لاقت رواجاً كبيراً من القراء أعيد طبعها ثلاث مرات بمئات الآلاف من النسخ.

7 ـ المغتربون:

يتحدث فيها عليم كوشقوه عن أخبار الأهل في القرية (وهي تحت الطبع) ..

-وفي جمهورية الأدغيه الشركسية في الاتحاد الروسي، عمل معهد أبحاث اللغة والتاريخ على جمع التراث الثقافي الشركسي الأديغي أيضاً.

فعلى سبيل المثال لا الحصر إذا علمنا أن معهد الأبحاث الفلكلورية الأديغية الشركسية، قد جمع أكثر من ثمانية آلاف حكاية فلنا أن ندرك مدى ثراء المكتبة الشركسية. لقد تضافرت الجهود الحثيثة في جمع هذا التراث بدءاً من العمالقة أمثال - سلطان غيري- وشورى نوغومو - حاتخوشقوه غازي- والروسي بارانوف - وبولافين – وماكسيموف –

- **والأديب الأديغي الدكتور حداغالئه عسكر:/ 1922-2009م:**

الذي أصدر عام /1967م/ كتاباً باسم (النارتيون الملاحم البطولية وأصولها) باللغة الروسية في مدينة كراسنودار – ثم أصدر كتابه الثاني (النارتيون ملاحم الأديغه البطولية) في مايكوب عاصمة جمهورية الأديغي الشركسية ذات الحكم الذاتي في الاتحاد السوفيتي عامي /1968 1977م/، جمع الروايات النارتية بكل اللهجات الشركسية في سبعة مجلدات.. وهو عالم أساطير واكاديمي شركسي, ودكتور في الأدب, كاتب وشاعر, جامع ومنسق ومدقق وأول ناشر لأسطورة نارت الشركسية المؤلفة من سبعة مجلدات باللغة الأديغية والروسية.

رئيس المنتدى العالمي للغة والتراث القفقاسي, عميد كلية الأساطير في المعهد العالي للتراث في ما يكوب (عاصمة جمهورية الأديغيه /الشركسية/ الاتحادية في الاتحاد الروسي حالياً) حتى وفاته في 2009/9/1م/)).

-ولا ننسى الأديب الأديغي (الشركسي) الكبير- اسحق شومان ماشباش - نائب رئيس اتحاد الكتاب في روسيا الاتحادية وهو شاعر وروائي متخرج من المعهد العالي للآداب في موسكو عام 1956م، ولد الكاتب اسحق شومان ماشباش في 28 أيار 1931م في قرية أوروبسك في منطقة أوسبين التابعة لمحافظة كرسندار.

حيث أنهى دراسته الجامعية عام 1956م في معهد الآداب في موسكو كما أنه أنهى دراسته في معهد الصحافة عام 1962م.

عمل على إصدار جريدة أديغيا الاشتراكية وكان رئيساً لتحرير مجلة الصداقة، كما شغل منصب رئيس اتحاد كتاب الأديغه.

اختير عام 1989م/ نائباً في برلمان الاتحاد السوفيتي.

جرى تكريمه بوسام الصداقة بين الشعوب ووسام الميدالية الذهبية كمحارب من أجل السلام.. وهو مواطن شرف في مدينة ما يكوب.

سمي بكاتب الشعب في الجمهوريات الشركسية الاتحادية الثلاث في الاتحاد الروسي حاز على جائزة – شولوخوف – وجائزة الأكاديمية الأديغية للآداب. تلقى وسام الأدب من قبل الدولة، ووسام الصداقة بين الشعوب لإغناء الأدب الروسي، ولأفكاره التي تدعو إلى الصداقة، له أكثر من ستين كتاباً، وديوان شعر وكتب بالروسية والشركسية، وبعد مشاهدته لسوق الحميدية بدمشق، كتب قصيدة عنها، ومن كتبه الشركسية المترجمة إلى العربية رواية (حرب بزيقوه) في جزئين، و(حجر الرحى) - الرجال الأقوياء- عالمي- الأغنية الجديدة- اللحن- العاصفة- المطر الفضي- الفارس الناري- ضياء النجم العالي-- الأسيران – الجاسوس - و(شرق غرب) و (المطرودون) وخان جري..

ومن مؤلفاته باللغة الروسية (الصيادون الثلاثة، أغنّي من أجلك، دفء يديك، كرتي الأرضية، الأوتار الذهبية)، له مؤلفات عديدة باللغة الشركسية منها الرجال الأقوياء، عالمي، الأغنية الجديدة، اللحن، العاصفة، المطر الفضي، الفارس الناري، ضياء النجم العالي، حجر الرحى، حرب بزيقوه، وخان غيري.. وله الكثير من الترجمات التي قدمها إسحق إلى اللغة الأديغية..

كما نال إسحاق ماشباش وسام العمل الرفيع من الرئيس السابق أصلان جارمه رئيس جمهورية الأديغي الذي أصدر قراراً بمنح الكاتب القومي الشهير أسمى وسام

في جمهوريته الأديغي بمناسبة بلوغه السبعين من العمر وذلك للأعمال الجليلة التي قام بها ولخدماته الكبيرة. حيث سخّر إسحق قلمه وعصارة فكره من أجل إغناء الأدب القومي الشركسي، وكذلك إبراز تاريخه ونشر ثقافته وتراثه. كما ساهم في تعميق التفاهم والإخاء بين كافة القوميات التي تعيش على أرض جمهورية الأديغي في روسيا الاتحادية الصديقة لسورية العربية.

الحواشي:

- عادة قديمة شركسية يقال فيها (الأمنيات الطيبة) وهي كلمات تقال عند البدء بالطعام أو الشراب واثنائها (رفع الأنخاب) ولها عند الشراكسة طقوس معينة.
- الحزازير.
- كانت في أقصى الشرق ضمن بلاد القبردي في تلك الأيام.
- ترجمها الأستاذ ممدوح قمق من الجولان العربي السوري في كتاب واحد.
- من أشهر كتاب القبردي في جمهورية كبردينا - بلقاريا الاتحادية في الاتحاد الروسي.
- عدنان قبرطاي.
- عدنان قبرطاي.
- جمهورية كبردينا - بلكاريا: هي حالياً جمهورية اتحادية في الاتحاد الروسي.
- ظل الشراكسة يكتبون بالأحرف العربية حتى بداية أربعينات القرن الماضي. ثم تم تحويلهم إلى الأبجدية الكيريلية (الروسية).
- لهجة في اللغة الشركسية.
- عادة قديمة يقال فيها (الأمنيات الطيبة) وهي كلمات تقال عند البدء بالطعام أو الشراب و أثناها ولها عند الشراكسة طقوس معينة.
- شاعر شعبي كان ينشد الأغاني وملاحم أبطال النارتيين بمصاحبة آلة (الشكأ بشنة بوترين، التي تشبه الربابة العربية تقريباً)، كأنها ترانيم صلاة أمام معبد التاريخ، التي تعتّقت يوماً بعد يوم في الشرايين وذاكرة الأجيال.
- ولد في قرية بئر عجم الشركسية في الجولان العربي السوري، ثم غادرها إلى الأستانة ودرس فيها وأصبح أميناً لسر أول جمعية شركسية في استانبول إذ غادرها عائداً إلى وطنه قبردينا بشمال القفقاس عام/ 1913م/ حيث أضحى رمزاً ورائداً للنهضة التعليمية في القفقاس الشمالي..

- التي سماها (مآذن دمشق) .

- الزي الرجالي الشركسي: يتألف من الرداء الخارجي ثم القميص بنوعيه السميك والرقيق والسروال وقبعة الرأس (القلبق) والزنار مع الخنجر(القاما) والحذاء الجلدي ذي الرقبة الطويلة أو القصيرة ويضاف إلى ذلك غطاء الرأس البرنس (الباشلق) الذي كان يرتديه كبار السن على الغالب والشاكوه. وكان عليم يرتدي (الرداء الأسود ـ البرنس الأبيض ـ والقلبق الرمادي)..وأطلق الروس منذ القدم على هذ الزي الشركسي تسمية (شركيسك).

- أعلى قمة في أوربا ويبلغ ارتفاعها/ 5652/ متر فوق سطح البحر . والجدير بالذكر أنه كان على قمة قاسيون/ مكان هوائي التلفزيون العربي السوري حالياً/ حتى أواخر الحرب العالمية الأولى نصب تذكاري لقمتي البروز التي تشبه سرج الحصان، وذلك بمناسبة انتصار السلطان الشركسي قايتباي على شاه سوار المدعوم من الدولة العثمانية بالعمق التركي الحالي والتي كانت تتبع لدولة سلاطين الشراكسة .

- بطل أسطوري في ملاحم النارتيين الأديغية (الشركسية) التي جمعها (الأديب الشركسي إسحاق ماشباش من جمهورية الأديغي الشركسية الاتحادية في الاتحاد الروسي .) في سبع مجلدات كبيرة .

- (شووماهو) تعني بالشركسية فارس الخير.

- بسبب التهجير القسري من قبل القيصرية، الذي حصل منذ عام/ 1860 – 1878م/ إلى الدولة العثمانية ..

- من قبل الأستاذ ممدوح قوموق عام 1979 م إصدار الفارابي 506-/ صفحة.)

- المناشفة .

- فيما يلي نص برقية الرئيس الروسي السابق بوريس يلتسين حول موضوع التهجير المرسلة إلى اجتماع الجمعية العالمية الشركسية بمناسبة ذكرى مرور/ 130سنة/ على تهجير الشراكسة من بلادهم الأزلية في شمال القفقاس – ترجمه عن الروسية الدكتور زهدي سطاس

[نداء حول مُضي/ 130/ سنة على انتهاء الحرب القفقاسية (الروسية) إلى شعوب شمال القفقاس. أيها المواطنون المحترمون :»تعيدنا الأحداث القديمة التي تعود إلى أكثر من قرن، إلى سنوات النضال من أجل القفقاس والصراع بين مصالح الإمبراطورية الروسية، وبريطانيا، وفرنسا، وإيران، وتركيا، والتي تتحمل كل منها نصيبها من المسؤولية المعنوية لمعاناة الشعوب الجبلية – «الشركسية». أيها المواطنون إن نتائج الحرب القفقاسية الروسية

التي سببت ضحايا بشرية كثيرة وخسائر مادية لا تزال إلى الآن تسبب الألم في قلوب الكثيرين من الروس. لتكن الأرض فداء لمن سقط على أرض المعركة، وفقد حياته من قسوة الحرب، ولمن غادر وطنه ومات في الغربة وهو يعاني مرارة فقدان الوطن. لتحفظ الذكرى عن الأحداث الحزينة القديمة في قلوب الأحفاد لتخدمنا جميعاً وتبعدنا عن مآسي جديدة.

لقد قُيمت الحرب القفقاسية الروسية بأشكال مختلفة حسب التوجهات السياسية للفترات التاريخية المختلفة، واليوم وروسيا تبني دولة حقوقية، تعترف بكل ما هو ثمين للإنسانية جمعاء وتظهر إمكانية لنظرة موضوعية جديدة لأحداث الحرب القفقاسية، كنضال بطولي قامت به شعوب شمال القفقاس ليس فقط من أجل الحفاظ على أرضها، إنما أيضاً من أجل الحفاظ على الثقافة الوطنية أفضل مزايا الطابع القومي. إن المشاكل التي وصلتنا كنتيجة للحرب القفقاسية، وعلى الأخص مشكلة عودة أحفاد القفقاسيين المهاجرين إلى الوطن التاريخي، يجب أن تُحل على المستوى الدولي بطريق المحادثات باشتراك كل الجهات المهتمة . أيها المواطنون الأعزاء: في وعينا ان القفقاس وروسيا أصبحا مفهومين مترابطين بشدة ولا يمكن تصور احدهما دون الآخر وأنا متأكد بأن انتشار بناء الدول الديمقراطية والاتفاق بين الشعوب كفيل بأن يحقق أفضل الأحلام من رفاهية وازدهار الشعوب التي تسكن بلادنا .].

- عدنان قبرطاي: قصة كتابة اللغة الأديغية الشركسية.
- جمهورية قبردينا – بلقاريا، جمهورية قرشاي شركيس، جمهورية الأديغي.

• المراجع:

1 ـ الروايات المذكورة في هذه المقالة.

2 ـ أعداد عن مجلة أواشحة ماهو وخاصة (العدد (2) 1997 ـ العدد (4) 1999) وغيرها.

3 ـ مجلة الآداب الأجنبية العدد 91 عام 1997م.

4 ـ أعداد من جريدة أديغة بساله.

5 – كتاب لسان الشركس، لشفيق اسماعيل –

6 - مقالة لغسان نوح شورهي في مجلة ألبروز.

7 - عدنان قبرطاي: قصة كتابة اللغة الأديغية الشركسية.

8 – سلسلة كتب (قبسات ومفردات شركسية من التراث المادي وغير المادي) عشرة أجزاء لعدنان قبرطاي..

9 – وثيقة من الجمعية العالمية الشركسية.

الشخصية الروائية وتجربة الزمن

لور هيلم

ترجمة: د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

• مقدمة

لا تتجسَّد شخصية الرواية فقط، من وجهة نظرنا، ضمن مشاهد محدَّدة يتركَّز الاهتمام كله فيها على الشخصية. إنها تتجسَّد أيضاً عبر الطريقة التي تندرج فيها على محور الزمن الروائي، وكذلك عبر التجربة الذاتية مع الزمن. يترافق هذا الإدراج ضمن الزمن بتطور في قدَر الشخصية وطبعها، مع تغذية الخيط الخطي للسرد، والعكس بالعكس. يغتني إدراك الشخصية خلال الحبكة التي تتطور عادة على مدى مئات الصفحات، وهذا يقود القارئ إلى أن يقوم هو نفسه بتجربة خاصة للزمن.

• 1 – رواية، شخصية، قدَر

ترتكز المأساة الكلاسيكية على مسلَّمة أن معنى الوجود يمكن أن ينكشف بصورة كاملة في يوم واحد، مثلما يمكن أن ينكشف خلال حياة كاملة، في حين أن الرواية تُقدِّم شخصياتها ضمن فترة زمنية أطول، وتقيسها بدقة عادة، عبر حساب مرور الزمن سنة بعد سنة، ويوماً بعد يوم، وأحياناً دقيقة بعد دقيقة. هكذا تتثبَّت الشخصيات والعلاقات التي تقيمها ضمن زمن مادي، يمكن أن يتغذّى هو نفسه على زمن تاريخي محدَّد كثيراً أو قليلاً. في بعض الحالات، يختلط زمن القصة المروية باكتمال القدَر الكامل لشخصية موضوعة في مركز السرد.

• رواية حياة

حتى وإن لم يكن تطور السرد خطيَّاً بصورة كاملة، فإنه يتبع المراحل الرئيسية لحياة الشخصية، التي هي غالباً الشخصية المسماة الرواية باسمها. وهكذا، وكما يشير عنوانها الكامل، فإن رواية تاريخ جيل بلاس دو سانتيان، والتي نُشِرت بين عامي 1715 – 1735، تتحدَّث عن وجود جيل بلاس المضطرب، والذي هو ابن فارس من خادمة. إن عمل ليساج Lesage، والذي يقع في إسبانيا في العصر الذهبي، يتحدَّث عن الشباب الفقير للشخصية، وسفره إلى جامعة سالامنك، ثم الأحداث المفاجئة التي حولته إلى أن يكون، على التوالي، قاطع طريق وسجيناً وطبيباً مبتدئاً وممثلاً في فرقة جوَّالة وخادماً في خدمة برجوازي، ثم أصبح نبيلاً... هكذا يتتبَّع القارئ مراحل حياة مطبوعة بالمصادفات، وتقلُّبات الوضع، خلال سرد يسير بسرعة.

يختلط قدَر الشخصية، في النهاية، باكتمال الصعود الاجتماعي السريع، غير المقبول كثيراً في هذا العصر: جيل بلاس، الذي ترك والديه على ظهر بغلة، أصبح، في النهاية، شخصية قوية يمكنه أن يعتمد على دعم القصر، قبل أن ينسحب، في النهاية، إلى أراضيه كي يستفيد من الثروة التي نجح في جمعها. إن السرد الماضوي لهذا الحديث، الذي يقوم به جيل بلاس نفسه، بضمير الشخص الأول المفرد، يغطي فترة زمنية مهمة، وهذا يسمح للروائي بسبر وجوه متعددة لشخصيته البيكارسكية picaro والإشارة إلى مرونتها: في القسم الأول من الرواية التي صدرت عام 1715، تبدو الشخصية ساذجة وبسيطة، لكنها تصبح رجلاً شاباً طموحاً عديم الذمة في الكتب التالية (الجزء الثاني الصادر عام

1724). في النهاية، في الكتب الأخرى التي اختتمت هذه المجموعة الروائية (1735)، يصل جيل بلاس إلى نوع من النضج؛ يمكنه أن ينسحب إلى قصره ليرياس مع نساء وأطفال، ويتوقف عن أن يكون لعبة الثروة. على الرغم من هذا التطور والتجربة المكتسبة، تبدو شخصية ليساج في مجموعها غير واعية كثيراً لقدرها: جرى اختطافه وسُجِن وخدم أسياداً متتابعين... دون تطوير أي استراتيجية أو استخدام طاقة بطل تقليدي. هكذا، فإن وظيفة مرور الوقت هنا ليست التعمُّق في الحياة النفسية للشخصية؛ إنه يسمح غالباً لليساج بالإشارة إلى طبعها المتغيِّر، مع الإكثار بمهارة من الأحداث المفاجئة، وذلك من أجل أكبر متعة ممكنة للقارئ.

منظور رواية التأهيل مختلف جداً، وهي تُسمى أحياناً رواية التعلُّم التي برزت في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر، مع إصدار سنوات تعلُّم فيلهلم مايستر لغوته عام 1795. هذا النوع من الروايات، الذي يغطي أيضاً فترة زمنية طويلة، يساعد القارئ على متابعة شخصية ما بدءاً من شبابه الأول حتى مرحلة النضج. يُظهر الروائي بذلك تطور بطله، الذي يمتلك بالتدريج رؤية متماسكة عن العالم، عبر مواجهته لعقبات مختلفة، واكتشافه للأوساط الاجتماعية.

تتغذى رواية الأحمر والأسود على هذا التقليد من الرواية التعليمية، مع شيء من التعديل. في الحقيقة، يتتبع ستاندال مسار جوليان، وذهابه إلى الريف ثم إلى باريس. يدفعه طموح شديد، هذا الابن لنجَّار الموهوب في الدراسة، واستطاع أن يؤسِّس لنفسه مكانة معتمداً على قدراته في الملاحظة، وكذلك على قدراته في إغواء النساء.

مع ذلك، لا تصل الشخصية إلى نهاية هذا النجاح، وفي الوقت الذي كان ينتظره مستقبل واعد، يقرر فجأة العودة إلى فيريير من أجل الانتقام من رسالة افترائية كتبتها مدام دو رينال، أملاها عليها الكاهن الذي اعترفت أمامه. إن الطلقات النارية غير المتوقعة التي أطلقها جوليان داخل كنيسة فيريير وضعت نهاية مفاجئة لطموحاته: الطبيعة الأولى، «روح النار» للشخصية لم تختفِ، ولا حتى تهذَّبت بصورة حقيقية بفعل سنوات التعلُّم التي أصبحت وراءه... يبقى جوليان «حبيس طبعه الجامح»، وروحاً قوية «هائجة داخل نفسه »، وكبرياؤه لن يتكيَّف أبداً مع سفالات العالم... إذا كان ستاندال يتظاهر بأنه يستعيد قوانين رواية التعليم، فذلك من أجل إحباط توقعات القارئ بصورة أفضل. هكذا يمكن للروائي ميشيل تورنييه Michel Tournier أن يكتب بهذا

الخصوص:

إن أحد تناقضات الأحمر والأسود، هو أنها تُقدَّم بوصفها رواية تعليمية، في حين أن بطلها هو، في الواقع، غير قابل للتعلُّم. يبدو أن ابن نجَّار فيريير كان يتعلَّم دون توقف - حتى مع كل حماسة مستجدة طموح- أولاً في الريف لدى رينال، ثم في إكليريكية بيزانسون الكبرى، وأخيراً في باريس لدى مول. في الحقيقة، هذه التجارب كلها تنزلق فوقه دون أن تحوِّله، وسيعود رأسه في الفصل الأخير كما كان في الفصل الأول.

على الرغم من أن حياة جوليان تتوقف في وقت مبكِّر، فإن الرواية تقدِّم إلى القارئ نهاية قدر كامل ودائري. لكن وبدلاً من التركيز على القسم الوقائعي من الحبكة، مثلما فعل ليساج، فإن ستاندال يركز على دخيلة شخصيته، مع إفساح مجال كبير للخطاب الداخلي لجوليان، المهتم دائماً بتحليل مواقف الشخصيات المحيطة به وتصرفاتها، وكذلك أفكاره الخاصة.

في الصفحات الأخيرة من الرواية، وحين يكون جوليان في انتظار إعدامه ولم يعد بإمكانه التفكير بأي مستقبل، تصل الشخصية إلى حالة من الصفاء والحكمة الجديدين. يعترف، وهو يستعرض ماضيه، بصدق حب مدام دو رينال تجاهه، في حين ارتباطه بماتيلد يبدو له أنه كان سطحياً:

اكتشف، في النهاية، أن مشاريع الآنسة دو لا مول تتبدَّل غالباً، ووجد، لدى إحساسه الكبير بالراحة، كلمة كي يضع اللوم على طبعه المُتعب له: لقد كان متقلباً. بين هذه الصفة، وصفة الرأس السيئ، التي هي لعنة كبيرة في الريف، لا يوجد إلَّا خطوة.

«يقول جوليان لنفسه: كان يوماً مميَّزاً ذلك اليوم الذي خرجت فيه ماتيلد من سجنها، والذي وقعتُ فيه بهوى عنيف تركني مشلولاً إلى حد كبير! وأنا أعشقها منذ شهرين! قرأت جيداً أن الاقتراب من الموت يجعل الشخص لا يهتم بشيء، لكن من المرعب الإحساس بالعجز وعدم القدرة على التغيُّر. هل أنا، إذاً، أناني؟»

وجَّه إلى نفسه، بهذا الخصوص، اللوم الأكثر إذلالاً.

كان الطموح قد مات في قلبه، وخرج هوى آخر من رماده؛ سمَّاه تأنيب الضمير لقتله مدام دو رينال.

في الواقع، كان عاشقاً لها بجنون. وجد سعادة خاصة حين تُرِك وحيداً ودون خوف من أن يُقاطَع واستطاع أن يتفرَّغ بصورة كاملة لذكرى الأيام السعيدة التي أمضاها

سابقاً في فيريير أو في فيرجي. إن أقل حادث في هذه الأوقات التي تتلاشى بسرعة كبيرة كان له، بالنسبة إليه، سحر ونداوة لا يقاومان. (الكتاب الثاني، الفصل التاسع والثلاثون)

ضمن هذا الفضاء - الزمن الخاص الذي تمثّله الإقامة في السجن، استطاع جوليان التحرر من طموح قاده إلى أن يندفع دائماً ليحاول أن يسبق حياته الخاصة. لأول مرة في الرواية يكون لدى الشخصية الوقت للتذكُّر، ولم يكن هذا الاستذكار مؤلماً، بل جلب له إحساساً من الراحة غير معروفة المصدر. تمنح تجربة الزمن الخاصة هذه الشخصية عمقاً جديداً، على الرغم من أنه لم يعد لديه وقت كي يعيد توجيه مسار قدره...

• رواية خيبة الأمل

يمكن لاكتمال قدر الشخصية أيضاً أن يختلط بتتابع حالات الفشل وخيبات الأمل المرّة. إن التجربة التي يحصل عليها من التقدم الزمني هي، إذاً، مؤلمة جداً: بدلاً من أن يترافق بالاغتناء والاكتشافات، فإن مرور الزمن يصبح، بالنسبة إليه، مرادفاً لزوال الحيازة. يحضر القارئ تفككاً بطيئاً لحياة، وبصورة متناقضة، لا تغتني الشخصية إلّا عبر سلسلة من الخسارات، والتراجعات. وبعكس المنحنى الصاعد الذي تتبعه روايات التعليم والغزو، فإن روايات خيبات الأمل تُخضع شخصياتها لحركة سقوط خلال سرد يشير عادة إلى رتابة هذه التجارب وتكرارها.

تفصِّل رواية مدام بوفاري خيبات الأمل المتتابعة لامرأة بمزاج رومانسي مفرط. إن الكتب السيئة التي «لوثَّت يديها بها» بعمر الخمسة عشر عاماً، خلال إقامتها في الدير، طوَّرت في داخلها رؤيا خاطئة تماماً عن الحب، وتُضمر إيما توقعات لا يمكن لشيء أن يأتي ليحققها. لا يستطيع شارل، الذي محادثته «مسطَّحة مثل رصيف شارع»، ولا رودولف ولا ليون، إشباع الطموحات العاطفية للبطلة. في هذا «العمل الانتقادي، أو بصورة أدق التحليلي»، الذي كتبه فلوبير «تتوجه الأنظار نحو زبد عفونة الروح» (رسالة إلى لويز كوليه، 8/ 2/ 1852)، يحلِّل الراوي بدقة حالات فشل شخصيته، التي أُرغمت على الانتحار في النهاية.

يُضاف إلى ذلك أن إيما استهلَكت طاقة ذكورية في بحثها المجنون والعبثي عن مطلق الرغبة؛ فريدريك في التثقيف العاطفي، من جهته، بطل ضعيف الإرادة، لم يعد

لديه إلَّا طموحات غرامية غامضة، ومشروعات مستقبلية أكثر ضبابية أيضاً. تقتفي هذه الرواية الجديدة بلا هوادة رتابة وجود لا يكتمل فيه شيء بصورة فعلية: جرى إجهاض حب فريدريك، مثل طموحات تغيير الثوار، في النهاية.

تندرج رواية حياة، التي أعطاها موباسان عنواناً فرعياً «حقيقة وضيعة» أيضاً ضمن هذا المنظور. في الحقيقة، تقتفي الرواية، على مدى ثلاثين سنة، أثر وجود مفجع لجان، التي حبسها والدها في الدير حتى عمر السابعة عشرة. حين خروجها من السكن الديني، لم يكن لدى المرأة الشابة إلَّا أسابيع قليلة كي تحلم بحب، وتتخيَّل سمات زوجها المستقبلي («كيف سيكون؟ هي لا تعرف ذلك بدقة وحتى لا تطلبه. إنه سيكون هو، هذا كل شيء»...)، وهكذا تزوَّجت أول شاب جميل يأتيها. نتج عن ذلك خيبات أمل كثيرة، وتخل تدريجي عن السعادة. تمتزج الشخصية بمجموعة من حالات الفشل، مع بؤس ظهر أيضاً مع استعادة مشاهد مماثلة، في رواية تُكثِر من اللوحات الفنية الثنائية وآثار الصدى. تشير المعالم الزمنية، التي تسمح بتتبع تطور الحبكة، خاصة بالإحالة إلى عمر الشخصيات أو دورة الفصول، إلى القوى التدميرية للزمن.

• 2 – الشخصية في زمن الأزمة

يمكن للروائي أيضاً أن يختار التركيز على لحظة خاصة من حياة الشخصية، تتطابق مع لحظة أزمة، وحتى مع نقطة انقلاب في وجوده. يكون زمن القصة المروية حينها محدوداً جداً: ساعات قليلة في رواية التعديل، ويوم في السيد دالوي، وهي رواية كان عنوانها الأولي الساعات، وبضعة أسابيع في بيير وجان وحب سوان. يجهد الروائي في هذه الحالة، بأكبر دقة ممكنة، لإظهار كيف يمكن لحدث خارجي، غير متوقع بطبيعته، (ميراث، لقاء...) أن يغيِّر الحياة اليومية لشخصية، وبالتالي، وجودها نفسه.

• غيرة مدمِّرة

تركِّز رواية بيير وجان على مأساة فردية، وأزمة حاسمة في حياة بيير رولان الذي يستعد للإقامة كطبيب شاب حين ينفتح للعمل. في هذه الرواية القصيرة، والتي لا تغطي إلَّا فترة شهرين، يحلِّل الروائي نتائج ميراث غير متوقع، يجب أن يعود إلى الابن الثاني لعائلة رولان، والتي يضعها موباسان ضمن برجوازية تجارية صغيرة في مدينة

الهافر. في الحقيقة، يقرر صديق للعائلة، أُعلِنت وفاته في بداية العمل، التوصية بثروته كلها إلى جان، دون أن يترك شيئاً لبيير الذي يعرفه، مع ذلك، بشكل جيد. يعاني بيير من إحساس غامض بالغيرة تجاه أخيه الثاني، ويفهم أن هذه الغيرة لا تقتصر فقط على الميل وحده. تتبّع الفصول الأولى من الرواية بدقة البحث الذي تقوم به الشخصية الرئيسية التي لوجهة نظرها الأفضلية. يسمح زمن الرواية البطيء للراوي بالإشارة إلى تطور الشك الذي يتحكم بالشخصية التي لم تتأخر غيرتها في الانتقال والتعمُّق عبر استحضار الصورة الأمومية التي جرى التكهُّن بارتكابها الخيانة الزوجية.

«مثل كلب يتتبع أثراً يتلاشى»، يجهد بيير للعثور على أثر ماض ينتهي دائماً بالإفلات منه، عبر ليال طوال من الأرق أو التجوّل وحده. إن حصر الرواية في مدة محدودة يعطي لموباسان الفرصة لتعميق تحليل شعور الغيرة، وإظهار إلى أي حد هو مدمِّر بالنسبة إلى من يشعر به، في حين أنه في حالة بيير، لا يؤدي البحث الدقيق إلى أي شيء موثوق، أو أي تفسير مرض. إن العودة إلى الماضي الأمومي أقنع، فقط، الشخصية بكلية وجود الكذب والهرطقة داخل العلاقات العائلية، لكن هذا الوعي لا يقاسمه فيه أحد، بل بالعكس أدى إلى عزلة كاملة للشخصية، عانت منها كثيراً:

... حين ترك بيير مدرسته الثانوية، ووجد نفسه في الشارع، أصابه حزن جديد وجعله مثل هذا الضباب الذي يلف البحر، والآتي من نهاية العالم والذي يحمل في كثافته، التي لا يمكن الإمساك بها، شيئاً من الغموض والكدر وكأنه نفث طاعوني من أراضٍ بعيدة ومؤذية.

لم يشعر قط، وخلال ساعاته الأكثر ألماً، بأنه غارق في مثل هذا الوضع البائس. هذا الذي فعله فيه التمزُّق الأخير؛ لم يعد يهتم بشيء. حين اقتلع من قلبه جذور عواطفه كلها، كان قد توقف عن الشعور بهذا البؤس الذي يشبه بؤس كلب شارد، والذي عاد يمسك به فجأة. (الفصل التاسع)

بعد عقود عديدة، تركِّز رواية حب سوان، التي تشكِّل الجزء الثاني من بجانب سوان (1913)، على العاطفة الكبيرة التي يكنّها شارل سوان تجاه نصف المتمدنة أوديت دو كريسي. لم يكن سوان يحب بعمق هذه المرأة الشابة، التي بدت له في البداية «جميلة إلى حد ما، لكن من نوع الجمال الذي لم يكن يلفت نظره، ولا يوحي إليه بأي رغبة»، لكنه بدأ يهتم بها بالتدريج، ورغب في التعرُّف إلى أدق التفاصيل عن حياتها، كي

يحاول السيطرة على مسارها. لكن سوان وجد نفسه حينها في مواجهة أكاذيب أو نصف اعتراف من عشيقته، وهذا جعل إعادة تأسيس الحقيقة أمراً مستحيلاً. يوحي بروست بذلك وإلى حد كبير بأن الكائن العميق، وشخصية الكائن المحبوب نفسها تبدو صعبة المراس: أوديت، مثل ألبرتين في السجينة، هي «كائن هروب» لن يستطيع سوان أبداً الإمساك بمفتاحه.

هنا أيضاً، وعبر تركيزه على زمن محدود، يتطابق مع لحظة أزمة حادة، يمنح الروائي عمقاً كبيراً لشخصيته. إن الروائي، وهو يفضِّل التبئير الداخلي، وإعادة ترميم الخطاب الداخلي لسوان، فإنه يتابع التطورات البطيئة للغيرة في روح العاشق. تُقدَّم هذه الغيرة أولاً بوصفها «أزمة انفعالية بسيطة قلما تتركه»، ثم أصبحت «ظل الحب» ولازمته إلى حد أنها أفسدت اللحظات التي يمضيها مع أوديت كلها. وفي النهاية، حين يجتمع شك الشخصية مع لحظات صمت أوديت، أو هفوات استخدامها للزمن، فإن غيرة سوان تتحول إلى هوس مرضي:

ارتبطت غيرته بقوة، مثل أخطبوط يرمي ذراعه الأولى ثم الثانية ثم الثالثة، بلحظة الساعة الخامسة مساءً، ثم بلحظة أخرى، ثم بلحظة ثالثة.

من المؤكَّد أن هذه الغيرة المستمرة التي تلتصق بالشخصية تبعده أكثر عن الحقيقة، وانتهى سوان إلى فقدان أي بريق أمل. تمتزج الشخصية إذاً بصورة كاملة بهذا المرض الذي أصبح حبه الذي نخره، مثل سرطان، من الداخل:

تنوَّع هذا المرض الذي كان حب سوان إلى حد كبير، واختلط بشدة بعادات سوان كلها وأفعاله كلها وفكره وصحته ونومه وحياته، حتى إنه اختلط بما يرغبه بعد موته. لقد صار جزءاً لا يتجزَّأ منه ولا يمكن اقتلاعه منه دون أن يتدمَّر هو نفسه بصورة كاملة تقريباً: وكما يُقال في علم الجراحة، لم يعد حبه قابلاً للعملية الجراحية.

يظهر هذان المثالان من بيير وجان وحب سوان أن تجربة الزمن الكثيف بصورة خاصة التي يمكن للشخصية أن تتحكَّم بها خلال فترة الأزمة تساعد الروائي على تعميق دراسة طبعها، وعلى منحها عمقاً أكبر في عيني القارئ، الذي لا يطَّلع، مع ذلك، إلَّا على زمن محدود من وجودها.

• 3 – بؤرة إدراك جريان الزمن

يستطيع الروائي، من خلال الشخصية أيضاً، أن يجعل مرور زمن الحبكة محسوساً، وأن يقوّي بذلك محاكاة سرده للواقع. ضمن هذا الهدف، تجد الشخصية نفسها تمتلك قابلية للتأثُّر خاصة بمرور الزمن، لا سيما بالزمن الدائري للطبيعة. يمكن خاصة أن تبدو يقظة تجاه إيقاع النهار والليل، أو تجاه دورة الفصول، ناظرة حيناً إلى هذه الدورة بوصفها عاملاً ديناميكياً (الربيع والتجديد الذي يرمز إليه تقليدياً)، وحيناً آخر بوصفها مصدر السوداوية (في وقت عودة الخريف...). إن ربط الروائي هذا الجريان الطبيعي للزمن بتصورات حواسية وعاطفية محدَّدة، يغني طبيعة شخصيته وحساسيتها، في حين أن هذه الشخصية تعطي قليلاً من «جوهرها» إلى الزمن الروائي.

• الزمن الذي يفعل

إن الزمن الذي يفعل، والبعيد عن أن يكون فقط مصدر نقاشات مُتفق عليها ومملة، هو وسيلة لإعطاء قيمة للتصورات الخاصة للشخصيات، وأحياناً لملذاتها. تبدو شخصيات عديدة، في روايات موباسان، حسّاسة بصورة خاصة تجاه التغيرات الفصلية. تمثِّل جان في رواية حياة مثالاً جيداً عن ذلك: بعد وقت قصير من زواجها، يبدو لها الخريف بصورة منطقية كفصل تحلُّل الطبيعة، والذي تربطه بتعاستها وتقززها من الحياة. إن موباسان وهو يستعيد صور السوداوية التي تقترن عادة بهذه الفترة من السنة فإنه يجددها من خلال التركيز على بعض التفصيلات المحددة، مثل تفصيل سقوط أوراق الخريف الأخيرة، التي تشبه «تناثر أوراق من الذهب»:

الشوارع العريضة المبلَّلة بزخَّات مطر الخريف المستمرة تمتد، وهي مغطاة بسجادة سميكة من الأوراق الميتة تحت أشجار الحور العارية تقريباً. تسقط الأغصان اليابسة بفعل الريح التي تحرك بعض الأوراق الباقية وتتساقط في الفضاء. ودون توقف، وخلال النهار كله، ومثل مطر مستمر وحزين يدفع إلى البكاء، فإن هذه الأوراق الأخيرة، المصفرَّة بصورة كاملة الآن، تشبه أوراق الذهب وهي تتطاير وتدور بحركة بهلوانية قبل أن تسقط على الأرض. (الفصل السادس)

ينتظم الوصف في هذا المقطع حول التصورات التي يعطيها الراوي لشخصية جان، التي تتأمَّل هذا المنظر المُحزِن والتي ينتابها إحساس سلبي حول مستقبلها:

كانت جان تذهب وتعود بخطوات بطيئة في شارع الأم الصغيرة العريض... شيء ما جعلها بليدة، مثل إحساس داخلي بملل طويل من حياة رتيبة كانت قد بدأت. (الفصل السادس)

كان الخريف سبب السعادة كلها التي وعدت فيها الفتاة الشابة نفسها حين وصولها إلى بوبل، ولم يستطيع أي من «جهودها القلبية» أن يداويها هناك. يجب التخلُّص من هذا البؤس تماماً. انتابها إحساس من اللامبالاة التدريجية التي تُضجر أي حياة وأي رغبة عبر إفراز سُم الضجر. يجد هذا الفصل الاكتئابي بصورة خاصة نقيضه الطبيعي في ربيع مشرق. هكذا تبدأ رواية حياة بالحديث عن هذه الفترة من السنة التي تعيشها جان بشدة. تشير علامات عديدة إلى هذا الاندماج السعيد، عبر تفضيل وجهة النظر الذاتية للشخصية هنا:

بدأت حياة رائعة وحرَّة بالنسبة إلى جان... نزلت وثباً الوديان الصغيرة المتعرِّجة، تحمل على جنباتها، كرداء من ذهب، صفَّاً من أزهار الجولَق . رائحتها قوية ولطيفة، زادتها الحرارة المرتفعة، ونشرتها بطريقة النبيذ المعطَّر؛ وضجيج بعيد لأمواج تنسحب على الشاطئ، وموجة منها اخترقت روحها. (الفصل الثاني)

كان هذا الربيع الأول من الحرية فرصة للتوحُّد التلقائي مع الطبيعة التي أخذتها الكتابة في الحسبان عبر نثر لطيف تتتابع فيه العلامات الحواسية والعناصر الوصفية. إن تسليط الضوء على طبع جان الساذج يتناقض مع جنسانية الطبيعة التي صورها الراوي: بهذه الطريقة يشير موباسان إلى أي حد كانت هذه السعادة عابرة وهشَّة، وتجعل القارئ يتوقع التتمة المظلمة للرواية...

• زمن الساعات

يمكن لهذا الاهتمام الخاص بمرور الزمن، لدى الشخصية، أن يُشار إليه أيضاً عبر المكانة الخاصة التي يحتفظ بها الروائي في سرده للمواد المنقولة على مقاس الزمن. هكذا تحدِّد الروايات الواقعية عادة مكان الساعات الجدارية أو الساعات الدقَّاقة التي تزيِّن دواخل شخصياتها الغنية إلى حد ما. تخبرنا هذه «الاختصارات الرمزية للتدجين »، ليس فقط عن الانتماء الاجتماعي للشخصيات، لكنها تخبرنا أيضاً عن العلاقة التي تقيمها مع الزمن الميكانيكي للساعات الذي يُضبط بدقة متزايدة في عصر اختراع

سكك الحديد هذا، والذي ينكبّ على توحيد بيان الساعة. إن الساعة هي خاصة أحد الرموز الأساسية لجورج دوروي في الصديق الجميل. لم يعد الأمر يتعلق بتحفة غير مفيدة، برمز الانتماء الأرستقراطي، القادم من القرن السابق، لكن الأمر يتعلق بساعة مضبوطة بدقة، ويمكن ضبط وقتها بدقائق قليلة تقريباً، عبر اللجوء إلى الساعات الكبيرة العامة. هكذا ينتظر دوروي مدام دو فالتر، وساعته في يده، في الساعة الثالثة والنصف في يوم من أيام شهر تموز عام 1882، ثم سوزان بعد أشهر قليلة في منتصف الليل تماماً. هذا الاهتمام الخاص للشخصية بالكشف الدقيق عن الزمن يشير بوضوح إلى طموحها الشديد ورغبتها في السيطرة على الظروف بأي ثمن.

تقيم جان من جهتها، في رواية حياة، علاقة أكثر ضبابية مع الزمن الميكانيكي للساعات الدقَّاقة والساعات الجدارية الكبيرة. هي تختار، بالتأكيد، الثقة بالنحلة الصغيرة التي تزيِن رقَّاص ساعتها الدقَّاقة الإمبراطورية، في غرفة نومها، لكن الغرض يفقد بهذه الطريقة وظيفة استخدامه. إنه يصبح فقط الشاهد الذي لا يرحم على التدهور البطيء لحياة المرأة الشابة...

• بعض اللحظات المعلَّقة...

يمكن لشخصية الرواية، في النهاية، أن يكون حسَّاساً تجاه خصوصية اللحظة الحاضرة، تؤدي هذه القابلية وهذا الاهتمام الخاص للشخصية بالتغيُّر إلى دعم مصداقيته في روح القارئ. تكون هذه الفرص نادرة في الروايات الواقعية والطبيعية، التي هي أساساً روايات الحتميَّة: يختلط تقدُّم الزمن غالباً، بالنسبة إلى الشخصية، بكمال صيرورة سلبية دائماً. تتَّبع روايات زولا وموباسان مساراً واضحاً، ومنحنى مبرمجاً مسبقاً، وهي بذلك تسلِّط الضوء على ثقل الحتمية التي تقوم على ميراث عائلي أو على تأثير الوسط الاجتماعي. إن قدَر الشخصيات، الخاضع لثقل هذه القدرية المزدوجة، تسيطر عليه مجموعة من القوانين الخارجية إلى حد كبير. تبدو الشخصيات، التي تعيد إنتاج قدرية خارجية وتسير فيها، ضحايا محدَّدة للتقليد والتكرار.

مع ذلك، وعلى الرغم من أن هذه الزمنية مطبوعة بقوة بالعودة نفسها، فإنه يحدث أن يجعل الروائي شخصيته تواجه غير المتوقع والظرفي، وهذا يسمح له بتجاوز نظام الزمن بصورة مؤقتة. وهكذا حين تلتقي الشخصية مصادفةً بالجمال، في منظر

طبيعي، أو في عمل فني، أو لدى كائن خيالي آخر، فإنه يمر بتجربة خاصة من تعليق الزمن تتميَّز بالكشف الجمالي. إن تحليل الإثارة الحواسية والعاطفية التي تميِّز هذه اللحظات السامية تسمح للروائي بالإضاءة، في ظل نهار جديد، على حساسية شخصيته، ومنحها عمقاً خاصاً.

هذه هي خاصة حالة أندريه، في رواية قلبنا، وهي الرواية الأخيرة لموباسان. هذا الهاوي، الذي يقترب، عبر سلبيته، من فريدريك في التثقيف العاطفي، تتلاعب به سيدة باردة خلال شهور عديدة. تعب من باريس، فلجأ إلى آفرانش حيث وجد عشيقته التي كانت تنتظره بحسب عادتها. كان متململاً وعصبياً، «القلب مخنوق»، ولا يوجد شيء يمكن أن يجعل أندريه يلتفت إلى المناظر الطبيعية التي تحيط به. ومع ذلك، كان في انتظاره مفاجأة عند منعطف أحد الممرات:

ماريول، القلب يخفق ويمشي أمامه، وهو يتفحَّص الطرقات... فجأة، وهو يقترب من شرفة مطلة على الأفق، ألقى نظرة سريعة على التي جعلته يأتي إلى هذا المكان.

من أسفل المنحدر الذي كان واقفاً عليه خرجت كتلة كبيرة من الرمل التي اختلطت، في البعيد، مع البحر والسماء. نهر يتابع مسيره، وتحت زرقة الشمس الملتهبة، برك من الماء ترقِّط لوحات مضيئة تبدو وكأنها ثقوب مفتوحة نحو سماء داخلية أخرى.

... وتكتشف العين، وهي تتابع دورة الأفق نحو اليمين، إلى جانب هذه الوحدة كثيرة الرمل، المدى الأخضر الواسع لمنطقة النورماندي، المغطاة بالأشجار التي تبدو له غابة لا حدود لها. إنها الطبيعة كلها التي ظهرت أمامه فجأة، وفي مكان واحد، في عظمتها، وقدرتها، وسحرها وفضيلتها؛ وانتقل البصر من هذه الرؤيا للغابات إلى هذا الظهور لجبل من الغرانيت المسكون فقط بالرمل، والذي ينصب فوق الساحل الرملي اللامحدود ذي الصورة القوطية الغريبة. (القسم الثاني، الفصل الأول)

إن اختيار التبئير الداخلي، في هذا المقطع المخصَّص لتقديس الجمال، يسمح بالإشارة إلى حركة النشوة الروحية التي ترافق، لدى الشخصية، الالتقاء بمنظر طبيعي وبروز جبل سان ميشيل. للمرة الأولى في الرواية ينشغل أندريه بجمال الطبيعة والتمتع باللحظة الحاضرة. على هذه الستارة الخلفية لهذا الديكور الرائع يعثر أندريه، في النهاية، على حبيبته. يقدِّم النص من جديد، وبطريقة شعرية خاصة، بعض التفصيلات: إن اهتزاز صوت الجرس يمنح الشاب الأمل بالعثور على ميشيل، التي لم يلحظ منها

في البداية سوى «مظلة زرقاء، ولا شيء غير قبةِ شمسيةٍ»، منزلقة فوق مجموعات من الزهور... في الظاهر، السحر يستمر، والنشوة الحواسية أمام منظر طبيعي تتحول إلى عشق لصورة المحبوب:

لم يعد ماريول ينظر إلَّا إلى الوجه الأبيض المعشوق الذي مرَّ إلى جانبه مغطى بغيمة زرقاء. لم يرها قط بهذه الصورة الرائعة من قبل. بدت له أنها تغيَّرت لكنه لا يعرف كيف، لها رونق غير منظور ينبعث من جسدها، ومن عينيها وشعرها ومن روحها أيضاً، إنه رونق جاء من هذا البلد، ومن هذه السماء وهذا الضوء وهذه الخضرة. إنه لم يعرفها قط ولم يحبها كما هي الحال اليوم. (المرجع السابق)

«إنه لم يعرفها قط ولم يحبها كما هي الحال اليوم»: يشعر ماريول بلحظة من المتعة الخالصة، التي سبقت المتعة الواقعية التي تبقى مخيّبة للآمال. إنه يصل إلى جمال العالم وإشباع الرغبة بفضل هذا الظرف الاستثنائي. لكن المتعة قصيرة الأمد، وهي بالتأكيد، منفردة، لأن المرأة الشابة بعيدة عن تقاسم هذا الإحساس. إن الإدراكات التي تكون كثيفة جداً أحياناً ومرهفة والتي يمنحها الروائي إلى شخصياته تعطيها، إذاً، تماسكاً وكثافة أكبر في عيني القارئ.

• رواية فيض الوعي...

بعد عقود عديدة من ذلك، إن روايات فيض الوعي تسمح بإعطاء مكانة أكبر أيضاً لهذا الإمساك باللحظة، وفي الوقت نفسه، لهذه الحياة النفسية والحواسية للشخصية.

يجهد فاليري لاربو Valery Larbaud، مترجم أوليس لجويس Joyce، للاهتمام، من خلال شخصياته، بمرور الزمن الحاضر، وتقدُّم مدة زمنية في حالتها المجردة بشكل من الأشكال. يجري التركيز، إذاً، على ما يسميه الإنكليز تيار الوعي courant de conscience: إن الأحاسيس العابرة والذكريات والأفكار التي تؤثِّر في الشخصية دون أن تستطيع فعلاً السيطرة عليها، يجري تقديمها عبر الأسلوب الحر غير المباشر style indirect libre، أو بصورة أكثر كمالاً عبر المونولوج الداخلي. في الحقيقة، يسمح الأسلوب الحر غير المباشر بإزالة الحدود بين صوت الراوي وتفكير الشخصية، والانتقال بسهولة من السرد إلى دخيلة الكائن الخيالي. المونولوج الداخلي، من جهته، يضخِّم هذا الإجراء عبر توسيعه، أحياناً، إلى مجموع القصة أو الرواية. هدف الروائي،

إذاً، هو تتبُّع أفكار شخصيته المتواصلة عن قرب: تُدرك الشخصية عبر تتابع الانطباعات والأحاسيس التي تكون غير منتظمة أحياناً، وتعكس بذلك (نظرياً على الأقل...) عشوائية تداعيات الأفكار.

تُرجِمت هذه التقنية المبتكرة، التي أوجدها إدوار دوجاردان Edouard Dujardin في الغار قُطِع عام 1887، عبر تبني إيقاع قولي خاص، من السهل كشفه: تشارك الجمل دون فعل، وهناك انقطاعات في البنى اللغوية ، ونوع من «التفكُّك» في الألفاظ، ضمن إطار الخداع للإحساس المباشر للشخصية، التي تختلط بصورة كاملة بالخطاب الذي يخترقها. وكما يظهرها هذا المقطع الذي يفتتح العشّاق، العشاق السعداء للاربو، فإنها تصبح، بالنسبة إلى القارئ، مجرد كائن من كلمات:

من فندق بالافاس لي فلوت تظهر الشمس التي تشرق مباشرة عبر رقائق النافذة الخارجية؛ من الجيد القدرة على ترك النافذة مفتوحة الليل كله، في بداية شهر تشرين الثاني. الزجاجات والكؤوس على الطاولة وعلى الطاولة المستديرة، لا تزال الزجاجة مسدودة في سطل الثلج؛ إنها الفوضى. الباب مفتوح، وهو الذي بقي كل هذه الأيام الأخيرة مرتجاً. كنَّ لا زلنَ نائمات. من حسن الحظ. أحب أن أكون وحيداً في هذه الساعة الأكثر نداوة والأكثر تفرّداً؛ إنها الأكثر صفاء بين الساعات كلها. إنها تعيد هذه القصص كلها إلى حجمها الحقيقي... من الجيد الانفراد مع الذات، حيث الروح تكون واضحة وهادئة، وقد خاب أملها بعد البلبلة والهذيان. لا تتحرك. لكن لا. سأذهب. أنظر إليهنَّ وهنَّ نائمات. بلطف؛ كي لا يبدأ كلب سيري بالنباح. زيتو، زيتو. لقد رآني وبقي نائماً على الكنبة.

سمحت هذه التقنية السردية الخاصة للروائيين، والتي تترك مكانة هامة للكلام الداخلي، بتجديد مقاربة الشخصية، التي تنبني في هذه الحالة بالاعتماد على أحاسيسها، وأفكارها العابرة، ونظرتها نحو العالم.

• 4 – ذاكرة الشخصية الروائية

يمكن للروائي أيضاً أن يغني الحياة النفسية لشخصيته عبر تزويدها بنشاط تذكّري هام. إن تقديم الروائي السرد عبر ذاكرة الشخصية أو الشخصيات، يساعد القارئ على إدراج إدراك شخصية خيالية ضمن زمنية مركَّبة، وهذا لا يقتصر بالضرورة على تقدُّم

الحبكة. في الحقيقة، يمكن للشخصية أن تتذكَّر زمناً سابقاً لبداية القصة المروية: بفضل استرجاع analepse خارجي، يغتني عرض السيرة الذاتية الخيالية.

- **قدرة الذكرى**

تخبرنا آلية العمل الخاصة لذاكرة الشخصية، والمكانة التي تعطيها للذكرى في حياتها «الحالية»، أيضاً عن طبعها. في ثروة آل روغون، التي هي رواية «أصول» تَفتتح حلقةَ آل روغون ماكارت، يقدِّم زولا شخصية أديليد فوك، التي هي في أساس السلالة العائلية المزدوجة، عبر الاندفاعات التذكارية المفاجئة التي تأتيه. «خالة ديد»، كما يلقبها ابن أختها سيلفير، هي كانت امرأة متقدمة في العمر حين بدأت الرواية، وفقدت زوجها، عاملَ الحديقة روغون، منذ عقود عديدة، كما فقدت عشيقها الصيَّاد ماكارت. لدى هذه الشخصية الجدة ذات العقل الهش، لا يوجد في تمرين الذاكرة أي وضوح. في الحقيقة، إن الماضي ينبعث لديها عبر الصور والرؤيا المفاجئة بصورة أساسية، فتستعيد العواطف الحارة جداً التي كانت قديماً، حين لا تكون ذكرى المشاهد المؤلمة حاضرة مثل موت ماكارت. في المقطع التالي، يوقظ باب فتحه سيلفير، في عمق الحديقة العائلية الصغيرة، ذكرى انجذابها الجنسي القديم تجاه الصيَّاد، الذي التقته في صباح أحد الأيام في الملكية المجاورة:

جاءت الجدة مصادفة إلى البئر. رأت، في السور الأسود القديم، الثغرة البيضاء للباب الذي كان سيلفير قد فتحه بصورة كاملة، فتلقَّت في القلب ضربة عنيفة. بدت لها هذه الثغرة البيضاء نقطة ضوء حُفِرت فجأة في ماضيها. استعادت حياتها في وسط إشراقات الصباح، وهي تعبر العتبة مع كل حدة حبها العصبي. وماكارت كان ينتظرها هنا. كانت تتعلَّق برقبته، وتبقى على صدره، حين كانت الشمس تشرق، وتدخل معها إلى الساحة عبر الباب الذي لم يكن لديها الوقت لتغلقه، وكانت الشمس تغمرهما بأشعتها المنكسرة. إنها رؤيا سحبت النعاس من كهولتها، وكأنها عقوبة قصوى، بعد أن أيقظت في داخلها آلام الذكرى الحارقة. (الفصل الخامس)

إن الانبثاق اللاواعي للذكرى، لدى الخالة ديد، يُخبر القارئ عن ماضي الشخصية، وكذلك وبصورة أعمق، عن آلية عمل العصاب الذي أصاب المرأة العجوز منذ شبابها.

تبدو شخصية جان في رواية حياة أكثر توازناً بالنسبة إلى القارئ، على الأقل في

بداية هذه الرواية الأولى لموباسان. مع ذلك، ومع تقدم السرد، وحلول المصائب فوق رأس المرأة الشابة، فإن جان هي أيضاً تتقوقع على نفسها تجترّ الماضي واللحظات النادرة التي عرفت فيها السعادة. أصبحت جان، شيئاً فشيئاً، وحيدة وهجرها الجميع، وتحوَّلت إلى «مريضة ذاكرة «، ووصلت إلى حد الجنون. هكذا، وحين أصبحت جان مضطرة لبيع الملكية العائلية، فإنها كانت تستسلم، طيلة أيام كاملة، لحالة من استعادة الذكريات البعيدة. يترافق هذا البحث عن ماض ضاع بشكل نهائي لديها بنسيان الحاضر الذي أصبح، شيئاً فشيئاً، مقلقاً.

إنها تعيش في الماضي، وفي الماضي البعيد، مسكونة بالأزمنة الأولى من حياتها ورحلتها في شهر العسل إلى هناك إلى كورسيكا. انبثقت مناظر هذه الجزيرة فجأة أمامها في جمرات موقدتها، وهي التي كانت قد نُسيت منذ زمن بعيد؛ لقد استعادت التفصيلات كلها، والأحداث الصغيرة، والوجوه كلها التي صادفتها هناك؛ وجه الدليل السياحي جان رافولي يلاحقها؛ وهي تعتقد أحياناً أنها تسمع صوته. (الفصل الرابع عشر)

الذكريات تعود إليها، في الظاهر، بسهولة، على شكل رؤيا محدَّدة وتفصيلية، مستجيبة لدعوة الذاكرة. لكن هذا الانبثاق، وبسبب طابعها الجزئي والمتقطِّع، لا يسمح بأي انبعاث للماضي. تستعيد ذاكرة جان المناظر الطبيعية و»الأحداث الصغيرة» دون القدرة على ربطها وإدراجها ضمن تاريخ منسجم. وهذه الأجزاء من الزمن المفقود معرضة دائماً لخطر أن تتحوَّل إلى هواجس، وإلى هوس ملازم، مثل هذا الوجه للدليل الكورسيكي الذي يلاحق جان بطريقة هوسية. كما أن الشخصية كانت ترسم، بشكل متقطِّع، الحروف التي تشكِّل اسم الولد في الفراغ، بيد مرتجفة، على أمل مجنون أن هذا الشكل الخاص من الاستدعاء يؤدي إلى ظهور الشخص المحبوب:

شفتاها تهمسان بصوت خفيض: «بولي، يا بولي الصغير»، كما لو أنها كانت تكلمه، ويتوقف حلم يقظتها عند هذه الكلمة، حاولت أحياناً، ولساعات، كتابة الحروف التي تشكِّل الاسم في الفراغ وبأصابع متوترة. إنها ترسمها ببطء، أمام النار، متخيّلة رؤيتها، ثم تعتقد أنها أخطأت فتعود لتكتب الحرف بيد مرتجفة من التعب، وتحاول أن ترسم الاسم حتى النهاية؛ ثم حين تنتهي، تعود من جديد. (المرجع السابق)

ليس من الصعوبة تفسير تأثير الغياب... هذا الاستئناف المؤثِّر ليس إلَّا أحد

الأعراض الظاهرة لاختلال التوازن الذي أصاب جان: «في النهاية، هي لم تعد تستطيع صياغة كلمات أخرى وهي تخلط كل شيء، فتوترت إلى حد الجنون.» هذا العقل الهش، «الرأس المريض» الفقير، مهدَّد، شيئاً فشيئاً، بتشوه نهائي في الذاكرة، والهلوسة الماضوية. هكذا، ولدى زيارتها الأخيرة لقصر دي بوبل، فإن تراكم الذكريات المستعادة، التي انتشى بها دماغ جان، أثار رؤية تدميرية:

إنها لا تزال تلهث، وهي تستعيد الماضي نفسه هذا، وتثبّت عينيها على المقعدين. وفجأة، ومع هذه الهلوسة التي ولَّدت لديها هاجساً، اعتقدت أنها ترى والدها وأمها وتعيش معهما، كما كانت تراهما سابقاً وهما يُدفئان أقدامهما بالقرب من النار. (المرجع السابق)

النص يحدِّد ذلك بوضوح: ليست الذاكرة هي تتسبب بالرؤيا الهلوسية، لكن الذي يتسبب بها هو أحد التشوّهات المرضية، وهو الهاجس. وعليه، فإن الهلوسة واستعادة الماضي لا يمكن أن يختلطا: ففي حين أن استعادة الماضي يؤثِّر دائماً انطلاقاً من الحاضر، وتُدخِل بذلك بُعداً تصالحياً مع الماضي المنصرم، والذي يُستعاد بصورة تلقائية، فإن الهلوسة، التي تستبعد هذا البعد الزمني، تُقدِّم، بالعكس، بوصفها خطراً يغيِّب الحاضر عبر الماضي. وخلال لحظات قليلة، يجري إزالة العلامات الزمنية بصورة كاملة، وهذا الانبعاث اللاواعي للماضي، والذي لا يمكن إلَّا أن يثير الألم والرعب، يرمز إلى فشل نهائي لذاكرة الشخصية.

هكذا، فإن عمل الذاكرة، في مثل هذا النوع من الروايات، نادراً ما يكون سعيداً: من المؤكَّد أنه يسمح للشخصية بوعي مدى الخسارة الكبيرة التي أصابتها في حياتها.

• فن تذكُّر الماضي

يشير بروست، مع ذلك، إلى أنه يوجد شكل آخر من الذاكرة، أكثر خصوبة وسعادة. وبعكس الذاكرة المعتادة التي تبدو دائماً ناقصة ومخيّبة للآمال، فإن عملية التذكُّر تسمح، من وجهة نظره، بإعادة فتح أبواب عالم قديم قابل لإعادة تفسير خلَّاقة. وهكذا فإن بحث الشخصية الرئيسية في ماضي أوديت، في رواية حب سوان، كان محكوماً عليه بالفشل بالضرورة، في حين أن التذكُّر الذي أصاب سوان حينما كان يستمع إلى قطعة موسيقية كان مثمراً جداً.

في الحقيقة، إن سوان، وهو يتعرَّف على جملة قصيرة من سونيتة فينتويل Vinteuil، حتى دون أن يبحث عن ذلك، وصل إلى شعور من الراحة الذي قاده إلى التأمُّل في معنى وجوده كله. شعر بحالة من اللذة السامية حين استطاعت ذاكرته العثور، بصورة تلقائية، على تصميم هذه القطعة الموسيقية، والتقاط جوهرها. فهم سوان في نهاية الرواية، انطلاقاً من هذه الذكرى اللاإرادية، أنه من الضروري، بالنسبة إليه، تكريس نفسه للتأمُّل في الفن، واستعادة أعماله حول الرسم خاصة، الذي أبعده عنه عشقه المجدب لأوديت.

وبطريقة مشابهة، فإن الراوي، في الزمن المستعاد، وعبر تتابع ذكريات لا إرادية، يفهم في النهاية أن معنى حياته لا يكمن في ارتياد العالم الخارجي، لكنه يكمن في داخله، لا سيما في ماضيه، وأن عملاً طويلاً من قراءة الرموز والكتابة سيسمح له بتحقيق ذاته. إن القصة الشهيرة لحلوى مادلين ليست إلَّا اللحظة الأكثر بروزاً من هذه اللحظات التي أيقظ فيها عنصر مادي، يكون أحياناً مبتذلاً جداً، سلسلة من الذكريات البعيدة، لدى الراوي، التي حرَّكت ذاكرة لم تكن تنتظر إلَّا إشارة كي تستيقظ. في نهاية الزمن المستعاد، يشير الراوي إلى هذه الخصوبة للذاكرة اللاإرادية القادرة على وضع الشخصية على طريق الحقيقة:

مع ذلك، انتبهت بعد وقت قصير، وبعد أن فكَّرت في هذه الانبعاثات للذاكرة، إلى أن بعض الانطباعات الغامضة كانت أحياناً، سابقاً في كومبري بالقرب من غيرمانت، تشغل تفكيري، على شكل استدعاءات، لكنها تخفي ليس الإثارة القديمة، لكن الحقيقة الجديدة، وصورة ثمينة كنت أبحث عن الوصول إليها عبر جهود مماثلة للجهود التي بُذِلَت لتذكُّر شيء معين، كما لو أن أجمل أفكارنا كانت كأنغام موسيقية تأتينا دون أن نكون قد سمعناها من قبل قط، ونحاول سماعها وتمثّلها. إنني أتذكَّر بمتعة، لأن هذا أظهر لي أنني كنت أنا نفسي سابقاً، وأن هذا ينسجم مع سمة أساسية في طبيعتي، ولكن بحزن أيضاً حين أفكِّر أنني منذ ذلك الوقت لم أتقدَّم قط، وأنني سابقاً في كومبري ثبَّت باهتمام أمام روحي صورة معينة كانت قد أجبرتني على النظر إليها، غيمة، مثلث، قبة جرس، زهرة، حجرة، وأنا أشعر أنه ربما يوجد تحت هذه العلامات شيء ما مختلف تماماً عمَّا يجب عليّ أن أبحث عن اكتشافه، وفكر يترجمها على طريقة هذه الحروف الهيروغليفية التي نعتقد أنها تمثِّل فقط موضوعات مادية. مما لا شك

فيه أن قراءة الرموز هذه كانت صعبة، لكنها وحدها تقدم بعض الحقائق لقراءتها. لأن الحقائق التي يلتقطها العقل مباشرة، بطريق واضح، في عالم الضوء الكامل، فيها بعض الأشياء الأقل عمقاً، والأقل ضرورة من الحقائق التي تزودنا بها الحياة، رغماً عنَّا، عبر انطباع مادي لأنه يدخل في أحاسيسنا لكن يمكن أن نستخلص الروح منه. في المجمل، وفي هذه الحالة، كما في غيرها، سواء تعلَّق الأمر بانطباعات مثل الانطباعات التي أعطتني إياها رؤية قبب أجراس مارتينفيل، أو تعلَّق الأمر بذكريات مثل ذكرى عدم التساوي بين مسعيين أو تذوّق حلوى مادلين، فإنه كان يجب العمل على تفسير الإحساسات بوصفها علامات أكثر مما هي قوانين وأفكار، عبر محاولة التفكير، أي إخراج الذي أشعر فيه من الظل، وتحويله إلى مواز روحي. وعليه، هل هذه الوسيلة التي بدت لي الوحيدة هي شيء آخر غير صنع عمل فني؟

الراوي، في هذا المقطع، يعارض بوضوح بين آلية عمل الذاكرة الإرادية، المرتبط بتمرين ذكاء يميل إلى التجريد، وبين آلية عمل الذاكرة اللاإرادية، التي يحفِّزها الانطباع والإحساس. إن الذكريات التي يتسبب بها هذا الشكل الأخير من الذاكرة يجب أن تكون، مع ذلك، موضوع عمل صبور لقراءة الرموز التي هي وحدها القادرة على إعطاء شكل وحياة لهذه العلامات القديمة الغامضة. عبر هذا الجهد التفسيري، المدعوم من الاهتمام الدقيق بتفصيل العالم المحسوس، يجري بناء الشخصية بالتدريج.

• 5 – الإسقاطات والاستباقات

يمكن للشخصية في الرواية، أخيراً، أن تأخذ تماسكها في عيني القارئ عبر إسقاط نفسها عقلياً في المستقبل. وسواء بدا لها هذا المستقبل، في يوم من الأيام، سعيداً أم مقلقاً، وحتى بدا لها بعمق أنه يثير الاكتئاب، فإن الطريقة التي تستبق فيها الشخصية الزمن القادم غنية بالمعلومات بالنسبة إلى من يسعى إلى الإمساك بحياتها النفسية.

هكذا، وبعد وقت قصير من وصول ابن عمها، كانت أوجيني غرانديه تتأمَّل، عبر نافذتها، الحديقة الضيّقة للبيت العائلي، فانتابتها «إشعاعات سماوية من الآمال»، ووجدت صعوبة، مع ذلك، في تحديدها: يقول الراوي البلزاكي: «إنها لا تزال على شاطئ الحياة حيث تزدهر الأوهام الطفولية، وتجمع الأقحوان بمتعة لم تعرفها بعد ذلك». آن دو غويروي، في قوي مثل الموت، وصلت، من جهتها، إلى عمر كان

فيه المستقبل مرادفاً للقلق، لا سيما في ظل التراجع الجسدي. حلَّت محلها في قلب حبيبها ابنتها آنيت شيئاً فشيئاً، ولم تتوقف عن التأمُّل في صورتها في المرايا كلها التي تصادفها، ومواجهة تقدمها الواضح في العمر. كان التقدم في العمر سريعاً إلى حد أن الشخصية انتابها إحساس مرضي شديد من هذا التطور، الذي تشبِّهه بـ»سباق غير مرئي ومرعب... إنه عرض لا ينتهي للحظات صغيرة تستنزف أجساد البشر وحيواتهم». تكون الشخصيات من هذا النوع عرضة لغيرة استباقية تدفعها إلى تخيُّل أنها خُدِعَت حتى قبل أن تُخدَع بصورة فعلية. يتغذَّى هذا الشكل من الغيرة على فرضيات تكون أحياناً هذيانية، ويكون مدمراً بصورة خاصة، ويبدو فيه دور الخيال بوضوح... هكذا، يعذِّب الرسام بيرتان، الأكبر عمراً من كونتيسة دو غويروي، روحه وجسده حين يتخيَّل عشاق آنيت المستقبليين، والذين لن تفوت الفرصة في التعرّف إليهم، بحسب رأيه:

هكذا، سيعاني، شيئاً فشيئاً، دون أن ينتظر شيئاً. سيتجاوز أياماً فارغة، يوماً بعد يوم، وهو ينظر إليها تعيش من بعيد، وتكون سعيدة، ومحبوبة، وتحب أيضاً دو شك. حبيب! ربما سيكون لديها حبيب، كما كان لدى أمها حبيب سابقاً. إنه يشعر في داخله بمنابع ألم كثيرة ومتنوعة ومعقَّدة، ويشعر بهذا الدفق من البؤس، والتمزُّق الحتمي، إنه يشعر بالضياع فعلاً، وقد دخل من الآن في حالة احتضار لا يمكن تخيلها، ولا يمكن أن يخمّنها إلَّا شخص عانى مثله. (القسم الثاني، الفصل السادس)

إن استباق الآلام القادمة، إذاً، والقلق من غيرة مدمِّرة، هما اللذان يشغلان بال بيرتان، أكثر من الألم الحالي الذي يعاني منه أمام ابتعاد آنيت. إن الإسقاط في المستقبل، لدى الشخصيات الروائية، يمكن أن يأخذ أشكالاً متعددة: إنه يلتقي مع ميل طبيعي لدى القارئ، ويشكِّل، بالنسبة إلى المؤلف، طريقة فعَّالة لإعطاء مخلوقه الخيالي «ثقلاً بشرياً» لا يمكن إنكاره.

بتوقف الروائي عند الطريقة التي تندرج فيها الشخصية ضمن الحاضر، وجعلها حسَّاسة تجاه تميُّز اللحظة، لتعود إلى الماضي أو تسقط نفسها في المستقبل، فإنه يتابع التفكير غير المباشر في الزمن الذي يقوم بحسب بول ريكور Paul Ricoeur على محاكاة mimesis إبداعية . القارئ، من جهته، مدعو إلى تعميق هذا التفكير خلال تجربة زمن خاصة تقوده إلى اكتشاف قدَر الشخصيات، سطراً وراء سطر، وصفحة وراء صفحة. وكما يشير بفكاهة جان جيونو Jean Giono في رواية نوح، فإن الروائي،

وبعكس الرسَّام الذي يمكن أن يجعلنا نرى مشاهد متعددة في اللحظة نفسها، خاضع، في الواقع، لنظام من تتابع الكلمات والجمل، على الرغم من الانقلابات في نظام الزمن التي يمكنه إدخالها في السرد:

نحن مجبرون على الرواية على طريقة الصف الواحد وراء الآخر؛ تُكتَب الكلمات بعضها وراء بعض، وما يمكن فعله، بالنسبة إلى التواريخ هو جعلها متسلسلة بعضها وراء بعض. في الوقت الذي كان فيه بروغيل يقتل خنزيراً في الزاوية اليسرى، كان ينتف فيه ريش وزَّة في مكان أعلى قليلاً، ويمرر يداً خبيثة تحت نهدي المرأة ذات اللباس الأحمر، وفي الأعلى على اليمين، كان يجلس على برميل وهو يرفع صنَّارة تخترق صفاً من ست سمكات ميرلان الزرقاء.

• خاتمة

تأخذ شخصية الرواية تماسكها من خلال إدراجها ضمن زمن روائي. يمكن أن يمتد هذا الزمن إلى عقود أو ساعات عديدة، عبر تبني قياس وإيقاع لهما تأثير كبير في بناء هذا الكائن الخيالي. تشارك تجربة الزمن التي يجعل الروائي الشخصية تعيشها أيضاً في هذا المسار من التأليف؛ وهكذا فإن الذكريات التي تخترقها، وطريقتها في إسقاط نفسها في المستقبل، أو في التخلي عن خصوصية اللحظة تجعل منها كائناً ينظر إليه القارئ بوصفه كلاً متكاملاً.

• الحواشي:

- آلان، ستاندال ونصوص أخرى، 1933.
- ميشيل تورنييه، الأحمر والأسود، رواية المواجهة، سرقة مصَّاص الدماء، باريس، غاليمار، 1994.
- هكذا يشير بودلير في مقالة خصصها للرواية في عدد الفنان في 18/ 10/ 1857.
- الجولق: جنس نباتات شائكة من القرنيات الفراشية لها زهر أصفر. المترجم
- جان بودريار، نظام المواد، باريس، غاليمار، 1968.
- انظر عمل تيودول ريبو، أمراض الذاكرة، 1881، أي قبل سنتين من صدور رواية حياة.
- حول هذا الموضوع، انظر بول ريكور، الزمن والسرد، 1985.



الترجمة للمسرح ونظريات الترجمة

د. محمد أحمد طجو

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية

• ملخص

تعد الترجمة للمسرح من أكثر المجالات إهمالاً، وتختلف عن ترجمة الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر، لأسباب عدة منها أن النص المسرحي يتميز بأنه نص «ناقص»، لأنه كتب ليمثل وليعرض على خشبة المسرح. ويستحيل بالتالي فصل النص المسرحي عن العرض، لأن المسرح علاقة جدلية بين الاثنين. وليست هناك طريقة واحدة لقراءة النص المسرحي وترجمته، ومن ثم أدائه على خشبة المسرح. وينبغي على مترجم النصوص المسرحية أن يسمع دائماً القول والصوت الذي ينطق وطبقاته، وأن ينقل حركة الممثلين، وأن يأخذ بعين الاعتبار «إيماءة» اللغة، ونغمة الإيقاع، والتوقفات. وينبغي عليه أيضاً أن يضع في اعتباره وظيفة النص المسرحي باعتبارها عنصراً من العرض ولأجله.

ونستعرض في السطور التالية تعريف الترجمة المسرحية انطلاقاً من وجهات نظر بعض المترجمين والباحثين، ونتناول موضوع تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري، وبداياته انطلاقاً من تمييز كير إيلام Keir Elam، المنظر السيميائي الإنجليزي للمسرح، بين النص الدرامي ونص العرض، وهو تمييز أدى إلى تصنيف فابيو ريغاتان Fabio Regattin الرباعي، الذي سوف نتوقف عنده بشيء من التفصيل، والذي أشار إلى نظرية الغرض، ومن ممثليها سوزان باسنت.

كلمات مفتاحية: الترجمة للمسرح، نظريات الترجمة الأدبية، العرض، الإخراج، التعاون، التأويل، الغرض، الوظيفة.

• مقدمة

نميز في السطور التالية بين النص المسرحي المعد للقراءة والنص المسرحي المعد للعرض، ونركز على النوع الثاني فهو نص حيوي وعضوي تتجلى عضويته في أبعاد عدة... وتختلف ترجمته عن الأنواع الأدبية الأخرى، إذ تتطلب إبداعاً وتعاوناً وعملاً جماعياً وإعادة الترجمة أو إعادة الكتابة باستمرار. ويصعب علينا هنا الإحاطة بجميع هذه الجوانب، لذلك فإننا سوف نتناول موضوع الترجمة للمسرح من خلال محورين رئيسين، وسوف نرى فيهما إشارة إلى معظم خصائص النص المعد للعرض وترجمته. يقوم المحور الأول على تعريف الترجمة انطلاقاً من وجهات نظر بعض المترجمين والباحثين. ويتناول المحور الثاني تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري، ومن ثم بداياته انطلاقاً من تمييز كير إيلام Keir Elam، المنظر السيميائي الإنجليزي للمسرح، بين النص الدرامي ونص العرض، وهو تمييز أدى إلى تصنيف فابيو ريغاتان Fabio Regattin الرباعي، الذي سوف نتوقف عنده بشيء من التفصيل.

• -1تعريف الترجمة المسرحية

• 1--1جان-ميشيل ديبرا J. –M. Déprats

يقترح ديبرا في القاموس الموسوعي للمسرح بقلم ميشيل كورفانMichel Corvin تعريفاً للترجمة المسرحية يقوم على ثلاث نقاط: «ليست الترجمة اقتباساً»، و»إيجاد كلمات تكون بمثابة حركات»، و»عملية متجددة باستمرار»1. ينطوي هذا التعريف على ثلاث وجهات نظر: التمييز اللغوي والأخلاقي بين الترجمة والاقتباس؛ ونقل النص المسرحي للحركة؛ وإعادة الترجمة. ويقدم ديبرا، قبل الدخول في جوهر التعقيدات، تعريفاً واضحاً وعاماً: «انتقال نص من لغة إلى لغة أخرى». وتأخذ الترجمة للمسرح بعين الاعتبار الطابع المسرحي للنص المراد ترجمته ومصيره التمثيلي، ورسمه في جسد الممثل وصوته. وهدفها هو الدقة والأمانة. وبصفتها تلك، «تقابل الترجمة دائماً الاقتباس باعتباره دائماً تحويلاً وتغييراً».

الترجمة عملية لغوية لأن اللغة تنتقل أو تعبر من لغة إلى لغة أخرى، وهي بهذا المعنى تكرار لفكرة ترى في الترجمة انتقالاً أو جسراً للعبور بين الثقافات. والنص المسرحي نوعي لأنه ينطوي على مشروع تجسيده أو أدائه على خشبة المسرح. فالترجمة المسرحية تختلف عن الاقتباس الذي ينقل العمل المسرحي من لغة إلى أخرى، ولا يحرص على الأمانة للأصل، ويضيف ويحذف بهدف التكيف مع اللغة والثقافة الهدف. ويلاحظ ديبرا أن الاقتباس استمر ردحاً طويلاً من الزمن كانت النصوص الأجنبية تصل فيه مقلدة وغير أمينة. وقد تغير الوضع منذ سنوات عدة، إذ يتم: « تقدير الترجمة المسرحية من خلال الرغبة في «(إعادة) اكتشاف [المسرحيات الأجنبية] في تفرد كتابتها وفنها المسرحي».

ويمثل ذلك علاقة جديدة مع النص الأجنبي لا تقوم على الملاءمة مع البيئة المحلية والعصر، وإنما على رغبة في الانفتاح على الآخر وضيافته واكتشافه، وهي أمور توجه الترجمة، وتجعلها مختلفة عن الاقتباس.

ومع ذلك، ينبغي للترجمة المسرحية ألا تتيح لنا أن نفهم فحسب، بل أن نرى وأن

نسمع؛ فالكلمات التي تنطق على خشبة المسرح تدغدغ مخيلتنا وتداعب أحاسيسنا فتنقلنا إلى عالم محسوس. يؤكد ديبرا أن: «جميع النصوص المسرحية تشترك في قصدية ثمينة: أن تكون جسماً وصوتاً في الفضاء وعرضاً حركياً، بحيث أن الترجمة المسرحية نشاط درامي أكثر منه لغوي».

إن مصير النص المسرحي التمثيل، أي أن يصبح جسماً وصوتاً. وإن ديبرا يرى في المسرح لغة ثالثة تتدخل بين لغة الانطلاق ولغة الوصول. فالنص المسرحي يقوم على مادة مسرحية، ويأخذ المترجم بعين الاعتبار لغة المسرح التي تتكون من ترتيب الكلمات وعددها، ووقفاتها، ولحنها، أو جرسها، وهي أمور تدعم أو توجه حركة الجسم والتغير في مقام الصوت. فالمسرح لا يقوم على الجانب الشفهي فحسب، بل أيضاً على الجانب الجسدي والحركي، إذ يستدعي كل نص مسرحي حضوره الحي في: «الجسم، والصوت، وتمثيل الممثل. لكي يفهم المشاهد الكلمة الملفوظة، ينبغي أن يفك جسم الممثل شفرتها. فلا يكفي نطق الكلمة، وينبغي أن يشارك الجسم كله في الفعل الكلامي. لكن جسمانية النص هذه التي يسميها الإنجليز physicality، تملكها اللغة الشكسبيرية بأعلى درجاتها»2.

ويرى ديبرا أن النص الشكسبيري يتطلب حركة الجسم لكنه لا يفرض حركة بعينها، ولا يحدد حركة وحيدة للجسم ومقاماً واحداً للصوت. فالنص لا يقول كل شيء، ولا يحل كل شيء. ولذلك فإنه يفضل الترجمة بالنقصان على الترجمة بالزيادة، لأن» علاقة الكلمة بالحركة والحركة بالكلمة علاقة جدلية، ومفتوحة».

وهكذا، ينطوي النص المسرحي على إمكانية مسرحية سواء تعلق الأمر بالمفردات ووزن الجملة -خفيفة أو ثقيلة- أم بإيقاعها rythme. يعتبر ديبرا أن نص شكسبير نص مسرحي أولا بالمعنى الذي يدعو فيه إلى النطق، فهو نص حي تتجلى حيويته في «تنفس، وتفعيلة، وإيقاع. ترجمة شكسبير للمسرح هي في المقام الأول سماع أصوت تنطق»3.

وما يوجه المترجم المسرحي في متاهة القيود هو: سماع صوت يسعى إلى إيجاد مقامه. فالمترجم مطالب بترجمة الإيقاع، لأنه وفقا للشاعر والناقد الفرنسي هنري ميشونيك Henri Meschonnic، محتضن وحامل للمعنى»4. فعملية البحث عن معنى النص المراد ترجمته وإيجاده «هي دائما عملية البحث عن المعنى»5.

تجدر الإشارة إلى أن ديبرا يستخدم مفهوم الترجمة بمعناه الواسع، ويرى أن المخرج يملك دائماً عدداً كبيراً من العناصر غير الكلامية (الديكور، واللباس، والحركة) التي لا تظهر في الترجمة. فالمترجم يقدم ترجمة أولى غير كلامية، في حين أن الإخراج يترجم دلالات أخرى. لذلك يشير ديبرا إلى إعادة الترجمة. إن الترجمة، مثل الإخراج، هي فن التغير. وإن الأعمال العظيمة لا ينفد ثراؤها، وتتطلب إعادة الترجمة، لأن الترجمة تتطور وفقاً للعصور. ويحدد كل عصر الترجمة نفسها، وتمثل الترجمة بذلك فرصة لعلاقة جديدة وحية مع العمل المسرحي.

ويذكر ديبرا بعض الصعوبات التي تثيرها الترجمة المسرحية: ترجمة الشعر، والمستويات اللغوية، والتأريخ أو العصرنة، وترجمة لغة محلية إلى لغة موحدة مثل اللغة الفرنسية. ويشدد مرة أخرى على الاختلاف بين الاقتباس والترجمة، ويدعو إلى الترجمة، لأن الاقتباس بادرة تجاه الذات في حين أن الترجمة بادرة تجاه الآخر. وقد أشار العديد من الباحثين إلى هذه الصعوبات وغيرها. نذكر هنا منتجب صقر الذي يرى أن ترجمة العمل المسرحي أصعب كثيراً من الترجمة العلمية، «إذ تحتاج إلى التأنق ومزج روح المترجم بروح المؤلف. وهي تحتاج أيضاً إلى دراية عميقة بالموضوع وباللغة المنقول منها»6. وترى إيمان محمد سعيد تونسي أن اختلاف الكتاب المسرحيين واختلاف مشاربهم ومناهجهم «يفرض على المترجم «الإلمام بالمدارس المختلفة التي عاصرها المسرح عبر العصور والأزمان»7.

وتهتم بعض الدراسات بالبعد الجمعي في الترجمة للمسرح التي ينظر إليها على أنها «مجتمع تجريبي»، وبالتالي مجتمع يفضل الحوار بين المهنيين في المسرح والباحثين الممارسين للترجمة: «انطلاقاً من مجتمع تجريبي، ناتج عن الحوار مع مختلف الهيئات والشخصيات المعنية الفاعلة، ينبغي سؤال الترجمة المسرحية في بعدها التعاوني»8.

• 1--2 باتريس بافيPatrice Pavis

ركز بافي، هو أيضا، على البعد التعاوني. ورأى أنه ينبغي، لفهم عملية الترجمة المسرحية، استنطاق مُنظِّر الترجمة والمخرج أو الممثل، والتأكد من تعاونهم، ودمج عملية الترجمة بالنقل الأوسع كثيراً، ألا وهو الإخراج. واعتبر أنه من الضروري أن نأخذ بعين

الاعتبار النقطتين التاليتين: «أولاً، تمر الترجمة في المسرح من خلال أجسام الممثلين وآذان المشاهدين؛ ثانياً، إننا ببساطة لا نترجم نصاً من لغة أخرى، بل نواجه وننقل مواقف ملفوظية وثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان والمكان»9.

يشير بافي هنا إلى الطابع المزدوج لجسمانية الترجمة المسرحية التي تمر عبر أجسام الممثلين وآذان المشاهدين. يعني ذلك تمثيل الترجمة والإصغاء إليها. ويعني ذلك أيضاً أن ملفوظية المؤلف يتبعها ملفوظية الشخصيات /الممثلين والمخرجين، إذ لا يمكن اختزال المؤلف إلى صوت واحد أو خطاب متسق وموحد. فالملفوظية في المسرح متعددة: يكتب المؤلف مسرحيته ويجعل الشخصيات تتكلم، ولهذه الشخصيات صوت: يعطي الممثل صوته لصوت الشخصية، ويعطي المخرج صوته لصوت النص. وأما المترجم فينبغي عليه أن يضمن التواصل بين المواقف التي يعرضها النص والمواقف التي يقدمها المخرجون، وكذا التواصل بين الثقافات. وينبغي عليه أيضاً أن يلجأ إلى خيارات تتيح للنص الأصل الانتقال إلى لغة أخرى والمحافظة في الوقت نفسه على مضمونه، فهو يقف ونص ترجمته عند تقاطع طرق بين مجموعتين ينتميان إليهما بدرجات مختلفة: النص المترجم جزء من النص والثقافة المصدر والنص والثقافة الهدف في آن واحد، باعتبار أن النقل يتعلق بالنص المصدر من حيث دلائل ألفاظه وبعده الإيقاعي والسمعي والتلميحي، وبالنص الهدف بالأبعاد ذاتها المتكيفة بالضرورة مع اللغة والثقافة الهدف.

وفضلاً عن ذلك، هناك علاقة المواقف الملفوظة، وهي ظاهرية غالباً، باعتبار أن المترجم ينطلق في أغلب الأوقات من نص مكتوب، وأحياناً أو نادراً من خلال إخراج محدد، أي محاطاً بموقف ملفوظي منفذ. لكن المترجم يعرف، حتى في الحالة الثانية، أن ترجمته لن تحافظ على الموقف الملفوظي الأساسي، وأن مصيرها مرتبط بموقف ملفوظي مستقبلي، لا يعرفه بعد، أو ليس جيداً. ففي حالة الإخراج المحدد للنص المترجم، سنكتشف تماماً الموقف الملفوظي في اللغة والثقافة الهدف. ولكن الموقف، بالنسبة إلى المترجم، أصعب بكثير لأنه ينبغي عليه حين يترجم تكييف موقف ملفوظي ظاهري، لكنه ماض، لا يعرفه أو لم يعرفه بعد مع: «موقف ملفوظي حالي، لكنه لا يعرفه، أو ليس بعد»10.

بناءً على ما سبق، يمكننا طرح السؤال التالي: هل يشكل المترجم جسراً بين ثقافتين عندما يبدع المؤلف كمونا يجعله المخرج حالياً؟ يظهر، هنا أيضاً، خط يتداخل فيه فن

المسرحة والترجمة. فالمترجم الذي يعمل على ترجمة لصالح المخرج يميل، من وجهة نظر بافي إلى تفضيل الهدف أكثر من الأصل: الهدف المتمثل في ثقافة الوصول ولكن أيضاً الهدف المتمثل في العرض على خشبة المسرح.

يرى بافي في الواقع أن الترجمة عمل تأويلي يتطلب استخلاص بعض الخطوط العريضة المترجمة إلى لغة أخرى، وعملية تملك « appropriation» للنص المصدر تتحقق في سلسلة من التجسيدات: نص البداية (ن0)، ونص الترجمة (ن1)، والنص المسرحي (ن2)، ونص العرض (ن3) الذي ذكره لدى ريغاتان (انظر لاحقا). ومع ذلك، لم تنته سلسلة التجسيدات بعد، فهناك مرحلة رابعة أو تجسيد رابع، إذ ينبغي أن يتلقى المشاهد التجسيد (ن3)، وأن يمتلكه بدوره. يتعلق الأمر بتلقي التجسيد أو الملفوظ، إذ تتحقق أهداف النص الأصل من خلال إخراج ملموس، يتوجه إلى المتلقين الهدف: الثقافة والمشاهد.

ويوضح بافي العلاقة بين الترجمة والإخراج فيميز بين مدرستين فكريتين متقابلتين: مدرسة المترجمين الذين يحرصون على استقلاليتهم، والذين يعتبرون أن عملهم لا يتعلق بإخراج معين، إذ لا تحدد الترجمة بالضرورة الإخراج كلياً، بل تترك الحرية المطلقة للمخرجين المستقبليين. وهذا هو موقف ديبرا. وأما المدرسة الثانية فترى أن الترجمة ترتبط بالإخراج، وأن النص المترجم يتضمن إخراجه ويطالب به. ويختم تعريفه بتقديم نظرية يسميها «نظرية الفعل-الجسد»، إذ ينبغي على المترجم أن يبحث عن فعل-جسد معادل ومطابق للغة -الهدف: «نطلق على الفعل-الجسد اسم الجمع بين الحركة والكلمة [...] المقصود فهم الطريقة التي يربط بها النص المصدر ثم التنفيذ-المصدر نمطاً من الملفوظية الحركية والإيقاعية بنص ما؛ ثم نبحث بعد ذلك عن فعل-جسد معادل ومطابق للغة الهدف»11.

إن الجسد موجود في الكلام، وإن الإيقاع الجسدي موجود فعلاً في النص. وينبغي أن يلتقي الفعل-الجسد المصدر مع فعل-جسد النص الهدف، وأن يقوم المترجم بنقل الطاقة الجسدية الموجودة في النص. وقد رأينا أن بافي يشدد على مختلف جوانب الترجمة التي تنطوي على مجموعة من المطابقات والتجسيدات التي تمر بأربع مراحل، والتي تنتهي بتلقي المشاهد:» لا نبالغ إن قلنا إن الترجمة هي في الوقت نفسه تحليل مسرحي(ن-1ن2)، وإخراج (ن3)، وتوجه إلى الجمهور (ن4)، وهي عناصر يتجاهل

بعضها البعض الآخر» 12.

ونشير هنا سريعاً إلى أوجه الشبه بين الترجمة وفن المسرح، لا سيما إلى الفضاء الذي تقعان فيه، وهو فضاء تتقاطع وتشترك فيه لغتان، إذ سبق أن رأينا أن ديبرا عرف الترجمة المسرحية بأنها «انتقال نص من لغة إلى لغة أخرى»، وهو تعريف لا يختلف عن تعريف دانان: «فكرة انتقال النصوص المسرحية إلى المسرح».13

يتعلق الأمر في الحالتين بتنفيذ الانتقال. الترجمة في الحالة الأولى هي الانتقال، أي نقل نص من لغة إلى أخرى، في حين أن فن المسرحة في الحالة الثانية هو فكرة الانتقال. فالترجمة وفن المسرحة يواجهان فضاءً كامناً، وفضاءً من الاحتمالات والخيارات، إذ يقعان على الحدود، ويلاقيان مساميات متشابهة، مثل التأويل. فالتأويل يلامس الترجمة، ويهددها أحياناً، في حين أن فن المسرحة يسعى إلى عرض مجموعة التأويلات الممكنة. إضافة إلى الانتقال، يلتقي المترجم والكاتب المسرحي أحياناً في موقف الضامن للنص: «لقد أجبت عن الأسئلة عندما كان الأمر يتعلق بتأويلات محددة حول وجهات نظر تفصيلية. وغضبت، علانية، عندما كنت أرى العرض يطول. وقد كنت بمثابة الضامن النظري، لا بل الأيديولوجي، وكان هذا أحد أدواري»14.

يعني ذلك أن دانان كان حارساً يحافظ على الاتساق بين خيارات الإخراج، وتمثيل الممثلين والنص. ويعني ذلك أيضا أنه يحافظ على التقيد بالنص. فالنص المسرحي يتيح المجال لقراءات وتأويلات مختلفة، لكن ينبغي ألا يسير الإخراج في اتجاه معاكس للمعنى النظري. وبصفته كاتباً مسرحياً، ينظم دانان العلاقات بين النص والمسرح، ويتصور الانتقال في الاتجاهين، من النص إلى المسرح ومن المسرح إلى النص.

• 2- نظريات الترجمة الأدبية

نتناول في هذا الجزء تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري، ومن ثم بداياته انطلاقاً من تمييز كير إيلام Keir Elam، المنظر السيميائي الإنجليزي للمسرح، بين النص الدرامي ونص العرض، وهو تمييز أدى إلى تصنيف رباعي لنظريات الترجمة المسرحية.

• 2--1 تأخر التنظير للترجمة المسرحية في النقاش النظري

تُعد الترجمة للمسرح من أكثر المجالات إهمالاً. وقد أشارت سوزان باسنت Susan Basnett إلى ذلك في كتابها دراسات الترجمة Translation Studies، إذ ترى أن تصريحات مترجمي المسرح غالبا ما تلمح إلى أن «المنهجية المستخدمة في عملية الترجمة هي نفسها التي تستخدم لدى تناول النصوص الروائية»15. بيد أننا نرى أن النص المسرحي لا يترجم بالطريقة نفسها التي يترجم بها النص النثري لأسباب عدة. ويؤكد فابيو ريغاتان Fabio Regattin هذا الإهمال والتأخر في الاهتمام بالترجمة المسرحية، إذ يعتبر أن الدارسين يجمعون على أن التنظير للترجمة المسرحية قد تأخر كثيراً، وبقي في الظل ردحاً طويلاً من الزمن. ويلاحظ أن الترجمة الأدبية أسالت حبراً كثيراً، ويتحسر لأن: «يستمر معظم الباحثين في التأسف على غياب الاهتمام بهذا المجال»16 .

ويعرض ريغاتان تاريخه لقضية مكانة خصوصية المسرح في الترجمة فيشير أولاً إلى جورج مونان Georges Mounin، ومن ثم إلى مجلة بابل Babel في الستينيات. وقد طرح المشكلة طرحاً فعلياً في الثمانينيات باحثون إنجليزيون مثل سوزان باسنت Susan Basnett. وأما في فرنسا فقد ظهر التنظير الأول للترجمة المسرحية في عام 1982 في مجلة مسرح/جمهور Théâtre/Public التي أصدرت عدداً خاصاً عن الترجمة. ويوضح ريغاتان النقاش الدائر آنذاك انطلاقاً من تمييز كير إيلام بين النص الدراميtexte dramatique ونص الأداء performance texte (أو نص العرض Texte spectaculaire لاحقاً). فالنص الدرامي هو النص المكتوب، وهو منطلق للوصول إلى نص الأداء أو نص العرض. وأما النص المسرحي فهو «محصلة النص الدرامي ونص العرض»17.

ينتج عن التمييز السابق أن النص المكتوب «ناقص»، وهو ما تؤكده كل من الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيلد (1982 Anne Ubersfeld) والباحثة الإنجليزية سوزان باسنيت Susan Basnett، لأنه شيء غير مكتمل أو غير متكامل، فنحن لا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة إلا في أثناء العرض: «أشارت آن أوبيرسفيلد، على سبيل المثال، إلى استحالة فصل النص عن العرض، ذلك لأن المسرح هو علاقة جدلية بين

الاثنين»18. وإننا نرى أن العرض المتكامل لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار خصائص النص المعد للعرض؛ فهو نص تتجلى عضويته في أبعاد عدة: الشفاهي والجسماني والحركي والإيقاعي والموسيقي والإخراجي والترجمي. وقد أشارت الباحثة آن موران19 إلى هذه الجوانب كلها، وعرضت أمبارو أورتادو أمبير20 مجموعة من سمات النصوص المسرحية: المسرح كنص أدبي وكنص تمثيلي، والحوار والإطار، والشفاهية، والمسرح بوصفه ترجمة حقيقية، وغايات الترجمة، والترجمة بوصفها جزءاً من نقل العمل المسرحي، وبالتالي العلاقة الحميمة بين النص والترجمة. وختمت أمبارو أورتادو أمبير بتعداد مجموعة من المشكلات النوعية المتعلقة بترجمة الأعمال المسرحية، نذكرها بإيجاز لأهميتها: سمات اللغة المسرحية أو طبيعتها، وسمات كل صنف من الأصناف النصية (نص كلاسيكي، ونص معاصر، ونص تراجيدي، ونص فكاهي، ونص شعري أو نثري)، ونمطية النقل المسرحي.

نعود إلى تصنيف ريغاتان الذي يشير إلى أربعة توجهات أو فئات وفقاً للعلاقة بين النص والعرض لنعرضها بإيجاز، وهي:

• 2--2النظريات الأدبية

تؤكد النظريات الأدبية أن الشفاهية والإيقاع ووصف الشخصية ليست خاصة بالنص المسرحي لأنها جوانب نصية يمكن أن نجدها في حوارات النص الروائي، ولا تدل على خصوصية مسرحية مطلقة. يذكر ريغاتان خوسيه ماريا فيرنانديز كاردو José Maria Fernandez Cardo الذي يرى أن مهمة المترجم المسرحي والمترجم الروائي هي نفسها. ويذكر ريغاتان عدداً خاصاً من مجلة اللعبJeu صدر في عام 1990، ويشير في الهامش إلى حالة روزماري بيليل Rosemarie Bélisle التي: «تزعم الكلام على الترجمة المسرحية وتستمد أمثلتها في الوقت نفسه من حكاية لأرنست همنغواي»21.

ويتطرق ريغاتان إلى مقالات أخرى، منها مقال ديبراDéprats في مجلة دفاتر الكوميديا- الفرنسية Cahiers de la Comédie-Française الذي يشير فيه إلى أولوية الكلام في العمل المسرحي بالنسبة إلى النص المكتوب، ويذكر في الوقت نفسه بأن

الكتابة المسرحية والخيال يرتبطان اليوم ارتباطاً وثيقاً: «يمكن العثور على الصوتية والجسمانية في نصوص أخرى غير النصوص المسرحية، أي في النصوص الروائية، وفي أي نص حجاجي، [...] وفي كل نص حيث أن التنفس [...] والإيقاع لا يقلان أهمية عن المنطق الفكري»

بناء على ما سبق، يفقد التمييز بين الترجمة الأدبية والترجمة المسرحية دلالته، لأن سمات النص - الإيقاع، والأسلوب، والشكل، تشكل جسم الحالة المسرحية نفسها.

وثمة نقطة ثالثة أثارت اهتمام العديد من الباحثين، وتتمثل في قابلية النص المسرحي للتمثيل. فهو نص كتب ليمثله الممثلون ويلقونه على خشبة المسرح، لذلك يرى مونان أنه ينبغي المحافظة على طابعه الشفهي، إذ أنه يخرج من الفم ويتضمن جانباً موسيقياً.

• 2--3النظريات المرتكزة على النص الدرامي

ينطوي النص المسرحي، وفقا للنظريات المرتكزة على النص الدرامي، على سمات خاصة، أولها العلاقة بين إجابات المثلين والممسرحة، لأن الجانب الإشكالي الوحيد يتمثل عادة، بحسب لوريا أندرسنLaurie Anderson في أن: «للممسرحة ببساطة وظيفة وصفية-فرضية [و] لا تنطوي على أية مشكلة خاصة بالنسبة إلى المترجم» (ترجمتنا)

وأما الجانب الثاني المهم فهو فورية الخطاب المسرحي الذي يتم تمثيله وسماعه، خلافاً للرواية أو الشعر، ويتحقق فورا في التمثيل، ويفهمه المشاهد في الحال فيترك لديه صدى مباشراً. ويذكر ريغاتان رأي جورج مونان في ترجمة العمل المسرحي التي تتغلب على كل مقاومة تبديها ثقافة ما لتغلغل ثقافة أخرى، والتي تؤكد أنه لا رجوع فيها. ويتبنى رأي مونان هذا الممثل ستيوارت سيدStuart Seide بقوله: «أقدم ترجمات لتكون منطوقة ومسموعة، انطلاقاً من خشبة المسرح، وليس لتكون مقروءة؛ ترجمات لا يكون الرجوع فيها ممكناً»22.

• 4-2 النظريات المرتكزة على نص العرض

تجمع النظريات المرتكزة على نص العرض أفكاراً مختلفة يمثلها منظرو السيميولوجيا المسرحية ومنهم آن أوبرسفيلد، والباحثون الذين يعتبرون أن الأولوية للتمثيل. ويذكر ريغاتان المترجمة ليلي دوني Lili Denis التي تؤكد أن عملية الترجمة في المسرح ترجمة موقف أكثر منها ترجمة لغوية. فالشاهد الجيد للنص المسرحي الأجنبي هو الذي لا يترجم الكلمات وإنما المواقف situations، وهو الذي يشهد أنه «رأى وسمع». إنه يرى ويسمع موقفا يترجمه. وتنتمي إلى هذه الفئة من النظريات مدرسة فيينا التي تدعو إلى التعاون بين المخرج والممثلين والمترجم. ينبغي على المترجم أن يحضر تجارب العرض، وأن يكون مستعداً لتعديل نصه وفقاً لمتطلبات المسرح، وهو مبدأ تبنته مدرسة فيينا: «ينبغي على المترجم أو المترجمة التعاون في فريق مع الممثلين والمنتجين قبل وأثناء التجارب؛ بمعنى آخر، القيام بدور فعال في الإنتاج المعني».

وتوضح مارغريت تومارشيو23 عقد التعاون، إذ تشير إلى أهمية حضور المترجم حرصاً على التقيد بالأمانة التي سعى إليها في ترجمته من جهة، وتحقيقاً لكل الإمكانيات المسرحية للنص بالتعاون مع المخرج والممثلين من جهة أخرى. فحضور المترجم ضمن فريق العمل المسرحي مشروع لسببين: ضمان التقيد بالنص واكتشاف كل «إمكانيات النص»24. وقد أشارت موران إلى التعاون بين المترجم والمؤلف، وعرضت تجربة المترجمة سيفيرين ماغوا Séverine Magois التي تترجم لمؤلفين على قيد الحياة، الأمر الذي يحث على علاقة خاصة معهم تقوم على التبادل. وقد ذكرت المترجمة أنها تترجم على ثلاث مراحل: تسمى المرحلة الأولى «ورشة» وهي المحاولة الأولية للترجمة، والمرحلة الثانية « قبل الطبع» وهي فرز لنسخة «الورشة» وتشاور مع المؤلف، والمرحلة الثالثة «الطبع» tirage، أي الانتقال إلى النسخة النهائية. وتذكر موران أخلاقيات الترجمة لدى ماغوا التي تقوم على استضافة الغريب في لغة الوصول، كما تذكر التحدي الذي يواجه المترجم والذي يتمثل في متابعة منحنيات كتابة المؤلف نفسها، ومثال ذلك الاحتفاظ بالاستعارة الإنجليزية الأصل (Blood is thiker than wateer) في مسرحية «صمت شريك»Silence complice لدانييل كين Daniel Keene، وعدم ترجمتها بناء على نصيحة المخرج جاك نيشيه Jacques Nichet. وترى ماغوا أن عمل

المترجم امتداد لعمل المؤلف، ويطرح عليه أحياناً بعض الأسئلة، وتؤيد التعديل، وتعتبر أنه لا يجعل الترجمة أكثر سهولة دائماً، لكنه أكثر توافقاً مع التأثير الي يسعى إليه المؤلف (Maurin, 2013: 75-76)25.

ويرى ريغاتان أن نظريات نص العرض تفضل التمثيل على حساب النص الدرامي، ويذكر أنطونان آرتو Antonin Artaud الذي أكد أن «الإخراج هو المسرح أكثر بكثير من النص المكتوب أو المنطوق»، وجاك لاسال Jacques Lasalle الذي يعتبر الترجمة شكلاً من الإخراج يحد من إمكانيات النص المسرحي، والذي يقترح شراكة ثابتة تقدم ترجمة من أجل الإخراج: «إن كان بوسع النص الأصل توليد عدة عروض مختلفة، فإن هذا ليس صحيحاً في أي ترجمة [...] فكل ترجمة تقدم الفرصة التي أوجدتها: يشبه مصيرها إلى حد كبير مصير الإخراج».

يمكن القول، انطلاقاً من رأي لاسال، إن أي ترجمة لا يمكن تمثيلها مرات عدة، فهي تنطوي على مسار تأويلي وحيد، وتغلق المجال أمام انفتاحات النص الأخرى، وتؤدي بالتالي إلى إخراج وحيد. وتفتح أي ترجمة أخرى المجال لإمكانيات أخرى للعرض. وقد أكد لاسال الارتباط الكبير بين الإخراج والترجمة.

• 5--2النظريات الأدبية الجديدة

تأخذ النظريات الأدبية الجديدة بعين الاعتبار تعقد مهمة المترجم المسرحي. ومن ممثلي هذه النظريات سوزان باسنت التي ترى أن ترجمة العمل المسرحي ينبغي أن تبقى منفتحة مثل النص الأصل، وأن تستخدم الاستراتيجيات التي تبنتها الترجمة الأدبية. بيد أن باسنت لم تتخل عن التعاون بين المترجم والمخرج 26. تؤيد باسنت في الواقع الترجمة التي تتقيد بالصعوبات والالتباسات في النص الأصل التي تتيح المجال فرضياً لإخراج غير محدود عددياً. فالترجمة لا تختار إخراجاً معيناً ولا تتخذ قراراً بشأن النص المسرحي، ولا تغلقه. فالنص المسرحي لا يُقرأ على أنه وحدة متكاملة، بل على أنه شيء ناقص وغير مكتمل، إذ إننا نتمكن من إدراك إمكانات النص كاملة في أثناء العرض فقط 27.

تركز باسنت في الواقع على العرض والجمهور، وعلى وظيفة النص المسرحي. وتقارن في كتابها دراسات الترجمة بين ترجمة توني هاريسون Tony Harrison للمشهد الأخير من مسرحية « فيدر» Phèdre لراسين Racine بعنوان فيدرا البريطانية Phaedra Brittanica التي أنتجت في عام 1976 مع ترجمة روبرت لويل Lowell Robert للمشهد نفسه. وترى أن هاريسون حافظ على الحركة الأساسية للمشهد، والأحاديث الحزينة المختصرة للسيدة، وإصرار الخادمة اليائس الذي يقود إلى ذروة المفاجأة، ولكنه استبدل بالخلفية اليونانية نظاماً مرجعياً آخر، كما زاد من كلام فيدر ليجعل المعنى أكثر وضوحاً. كما تم تغيير دلالات عاطفة السيدة غير المشروعة أيضاً؛ فالشيء المحرم الذي تنتهكه السيدة في مسرحية هاريسون هو الحدود العنصرية بين الطبقات الاجتماعية، لا سفاح القربى. ورغم ذلك تم احتواء الترجمة في إطار بناء شعري محكم يستخدم شكلاً يذكرنا بدرايدن Driden، أكثر من الشعر الحر العادي: «حين نقارن ترجمة هاريسون بترجمة لويل التي تستخدم الشكل نفسه لكن بمرونة أقل، يمكن إدراك الهوة بصورة أوضح بين الترجمة الموجهة إلى العرض المسرحي وبين الترجمة الموجهة إلى القارئ بصورة أوضح.

وترى باسنت أن لويل يتوسع في نص راسين بتفسيرات الخلفية الأسطورية التي ربما تكون غير واضحة لقراء القرن العشرين. ويضع على لسان فيدرا، من أجل توازن المشهد على نحو ذي مغزى، سلسلة من الأحاديث تم التركيز فيها بشدة على «الأنا» في حالة التوكيد، في حين أن هاريسون اتبع خطا راسين في جعل كلام السيدة مجموعة من خطابات مباشرة لمرافقتها، وأفكاراً تفصح عنها بصوت عال. حتى إن لويل تخطى ذلك، حيث أضاف إلى كلام فيدرا جملتين هما» سأخبرك» و»أنا أحب»: «باختصار، مع أنه يتراءى لنا من النظرة الأولى أن لويل اتبع نص راسين فيما يتعلق بالمضمون المترجم، نجد أن هاريسون هو الذي كان أقرب في ترجمته لتغييرات الحركة في المشهد على الرغم من الاختلافات الواضحة في اللغة»28.

وتخلص باسنت إلى أن القضية الرئيسة هي وظيفة النص المراد ترجمته. فإحدى وظائف المسرح هي العمل على مستويات أخرى غير لغوية، ومراعاة الجانب الأدائي للنص وعلاقته بالجمهور، وهذا لا يسوغ التغييرات النوعية التي أدخلها أمبروس

فيليبس Ambrose Philips على مسرحية أندروماك Andromaque أو هاريسون على مسرحية فيدر فحسب، بل يجعلها تقترح على المترجم أن «يضع في حسبانه وظيفة النص بوصفها عنصراً من العرض ولأجل العرض المسرحي»29.

• خاتمة

ركزنا في السطور السابقة على خصائص النص المسرحي المعد للعرض، وعلى ترجمته، ورأينا أنه ليست هناك منهجية واحدة أو مقاربة واحدة لقراءة النص المسرحي وترجمته، ومن ثم أدائه على خشبة المسرح. ويمكن للمترجم أن يفضل مقاربة على أخرى أو أن يجمع بين مقاربات عدة وفقا للأهداف التي قد تختلف بحسب التوجهات، الأمر الذي يتيح لكل منهجية التكيف مع ضرورة محددة». ونشير في هذا السياق إلى نظريات معاصرة أخرى، مثل نظرية الغرض أو النظرية التأويلية في الترجمة، يمكن للمترجم أن يطلع عليها ويستفيد منها. وينبغي على مترجم النصوص المسرحية في جميع الأحوال أن يُسمع دائماً القول والصوت الذي يُنطق وطبقاته، وأن ينقل حركة الممثلين، وأن يأخذ بعين الاعتبار «إيماءة» اللغة، ونغمة الإيقاع، والتوقفات، وباختصار أن يكون مبدعاً وأديباً ومتعاوناً مع فريق العمل المسرحي.

• الهوامش

-1Corvin, M., Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Bordas, Paris, 1995, p. .900
2-Deprats, J.- M., «Traduire .Shakespeare pour le théâtre» ? in Palimpssres, 1/ 1987, p. 53
-3 المرجع السابق.
-4 خالد النجار، «الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك»، مجلة نزوى، العدد 31، 2002، ص 152.
.-5Pavis, P., Dictionnaire du Théâtre, Armand Colin, 2004, 385
-6 منتجب صقر، «رهانات الترجمة المسرحية الحركية»، مجلة الآداب العالمية، العدد 167، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016، ص 89.
-7 إيمان محمد سعيد تونسي، «الترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها»، مجلة علامات، ج 48، م 12، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2003، ص 430.
Manning, C.-F. et Karsky, M.-N. «Introduction», in : Traduire le théâtre. -8 .Une communauté d'expérience, Presses universitaires de Vincennes, 2017
.Pavis, P., Dictionnaire du Théâtre, p.385 -9
-10المرجع السابق، ص 385.
-11المرجع نفسه، ص 387.
-12 المرجع نفسه، ص 386.
.-13Danan, J. Qu›est-ce que la dramaturgie? Paris, Actes Sud-Papiers, 2017, 8
-14المرجع السابق، ص 33.
-15 سوزان باسنت، دراسات الترجمة، ترجمة وتقديم د. فؤاد عبد المطلب، دمشق :الهيئة العامة السورية للكتاب،٢٠١٢، ص 172.
16Regattin, F., «Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique», - .L›Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 36, 2004, p. 156
-17 المرجع السابق، ص 157.
-18 سوزان باسنت، مرجع سابق، ص 172.
Maurin, A., La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques, Musique, 19- pp. ,2013-musicologie et arts de la scène, Mémoire, Université Grenoble 3, 2012 .80-78
-20 أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة ونظرياتها. مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2007، ص 83-88.
.21-Regattin, F., 2004, p. 159
-22Seide, S., «La traduction complétée par le jeu», Théâtre/Public, n» 44 .61-(janvier/février), 1982, p. 60
-23Tomachio, M.,»Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du .traducteur (Beckett, Pinter)», in Palimsestes, N°3, 1990, 34
-24Maurin, A., La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques, Musique, .musicologie et arts de la scène, p. 17
- 25المرجع السابق، ص 75-76.
-26Regattin, «Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique», 2004, pp. .164-163
-27 باسنت، دراسات الترجمة، ص212.
-28 المرجع السابق، ص 212.
-29 المرجع نفسه ص 212.

ملف العدد

شعراء من اغستان

ترجمة وإعداد:د. إبراهيم إستنبولي

مترجم وطبيب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- **مارينا أناتوليفنا أحميدوفا - كاليوباكينا**
- **محمد أحميدوف**
- **شيعيت - خانوم أرسلان أليفنا أليشيفا**
- **أمينة عبدول المنابوفا**
- **مراد محمدوفيتش أحميدوف**
- **صبيحة عثمانوفنا محميدوفا**
- **ظَلْمو باتيروفا**

• مارينا أناتولييفنا أحميدوفا – كاليوباكينا

Marina Ahmedova - Kalubakina

مارينا أحميدوفا - شاعرة وكاتبة ومترجمة. وتُعدُّ أحد أبرز شعراء روسيا المعاصرة وأيقونة أدبية في جمهورية داغستان. صدر لها عدد كبير من الدواوين الشعرية والدراسات النقدية تأليفًا وترجمة. وقد عرفت بأشعارها التي تحاول الغوص في أعماق النفس البشرية. كما أنها تطرح في قصائدها الكثير من الأسئلة الوجودية، ولكنها تشدِّد على الجانب الروحي والجميل في الإنسان... كما عرفت بترجمتها لأشعار رسول حمزاتوف وعدد كبير من شعراء داغستان من اللغة الأم – الأفارية إلى الروسية. كما وترجمت أشعار الكثيرين من شعراء شعوب أخرى في روسيا الاتحادية إلى اللغة الروسية ما ساعد في انتشار أعمالهم الإبداعية. نالت مارينا أناتولييفنا أحميدوفا الكثير من الجوائز الأدبية والميداليات وشهادات التقدير سواء على مستوى روسيا وفي العديد من البلدان الأجنبية. كما أنها حائزة على شهادة تقدير من حكومة روسيا الاتحادية وعلى لقب شاعر الشعب في جمهورية داغستان. تشغل الآن منصب سكرتير اتحاد كتاب داغستان.

لا يعرف الشعراءُ نوعًا سيئًا من الوقت...

وكلما كان الوقت أسوأ، كانت الأشعار أفضل،

لأنَّ الحكمَ الوحيد بالنسبة لهم هو وحده

ذاك الذي ينتظرهم عند عتبة الموت.

1 •

وَإِنَّهُ لَعِلْمٌ لِلسَّاعَةِ فَلَا تَمْتَرُنَّ بِهَا وَاتَّبِعُونِ! هذا صِرَاطٌ مُسْتَقِيمٌ

(قرآن كريم - سورة الزخرف؛ آية 61)

كيف العثور على الدرب في هذه الفوضى،

حيث الطريق بلا بداية ولا نهاية؟..

صرتُ الآن أعرف الجواب على السؤال –

فهو في ذلك المعبد المبجَّل حتى البكاء،

حيث يختبئ يسوع تحت طبقة كلسية...

لكي تعرف المسيح وسط الأنبياء الدجالين،

يجب أن تذهب إلى مكة،

بل وأن تصل إلى الناصرة؟..

عندما ينشدون الآذان عند الفجر،

تطفو الأعين على الجدار الأبيض،

ويُسمَع تأوّه المصلّين: يا عيسى...

عندما يضيئ الهلال فوق الصليب،

ويتحدّث العليُّ بصمتٍ مع الأرض،

يشرق نجم في المشرق من جديد،

ترنو إليه كافة الشعوب،

مثلما يتطلع المجوس إلى المهد،

إذ إنه الدليل – العلامة.

وفي المدينة الأبدية سوف يعبرُ

النبيُّ الخالد عتبة غير مرئية،

وسيدخل بخطوات رشيقة إلى ذلك المعبد،

حيث تنظر لوحات متناظرة

مزخرفة بالخزامى إلى الربِّ

من شتى الزوايا...

سيتلاشى الظلام الكوني على الفور،

مثل تنهيدةِ ارتياح نطلقها: يا الله...

• 2

بلد هو الأكثر شرًّا

مع حرية مصلوبة،

بجوهرك المزدوج

تسفكين الدماء وظالمة...

تزرعين الشِقاق

بين أبناء الشعوب الواحدة،

وتعبدّين دربك الفظيع

على أنقاض قبورهم...

بلاد متغطرسة،

حيث البيع والشراء

كما في عصور بائدة –

هي عقيدتك الوحيدة...

بيدَ أنَّ الربَّ يرى كلَّ شيء،

ولا بدَّ سيتصدّع من تحتك

أساس التعجرف والغطرسة

حتى من دون أن تشعري!..

• 3
الحرب الأهلية

أنا لستُ مع أولئك ولا مع هؤلاء،

الذين يزدادون في مناصبهم ثراء...

أنا مع الضعفاء،

مع الفئة الثالثة،

التي يُحكَم عليها بالشقاء,

أنا لستُ مع أمريكا النذلة،

ولا مع أوروبا الحاقدة...

بل أنا مع وطني،

حيث الجنود يتجمدون من البرد

في الخنادق.

لستُ مع البيض ولا مع الحمر،

لا مع الزرق ولا مع الصفر،

وإنما أنا مع أولئك الذين

يموتون عبثًا في دبابات تحترق.

أتألم من أعماق قلبي،

لا لأجل اليمين أو اليسار،

وإنما لأجل تلك الأمِّ

التي تنزع عن جثمان ابنها

الصليب الملطخ بالدماء.

لأجل أولاء النساء العجائز من الفقراء

اللاتي وهنَّ في المستشفى

يتوسلنَ الربَّ بخشوع

أن يؤجِل موتهنَّ حتى طلوع الفجر.

لأجل هرّة بائسة بلا مأوى،

ولأجل أولئك الأطفال الصغار

كي يسعفهم الوقت أثناء القصف،

وأن يختبئوا في الملاجئ.

• 4

كم أحب النساء البسيطات:

في مناديلهن، وفي قبعات،

بدينات، ونحيفات -

وفي أعينهنَّ طول الصبر،

ورحابة الصدر،

دمثات،

ولديهنَّ أيادٍ عاملات،

دائمًا يهتفنَ:

يا إلهي!

يا الله!

كما لو أنّهنَ من عجينة واحدة،

يجدنَ لكلٍّ شخص مكانًا في القلب -

للعجوز، وللطفل، وللحيوان...

يعشْنَ في شقق صغيرة مزدحمة،

كما لو أنهن يسكنَّ القصور،

دون أن يشعرنَ بالضيق،

على الرغم من أنَّ حياتهن

كثيرًا ما تكون مريرة.

ولكنك لن ترى وجوههنَ عابسة

أو غاضبات...

لديهن أرواح مفتوحة،

أشبه بأبواب الأديرة -

وهناك كما يجب أن يكون -

ضياء ونور...

وقد تكون صلواتهن البسيطة

هي التي تطرد الشرَّ من الكون.

• 5

كيف ستعيشون بعد هذي الحرب؟

على أنقاض البلاد،

مع إحساس بالذنب؟..

كيف سيكون بإمكانكم أن تناموا،

عندما سيطرق أحلامكم

جميع أولئك الذين تمَّ قتلهم بالرصاص

أو إحراقهم؟

كيف ستكفرّون عن ذنبكم

في اقتتال الأخوة،

بعد أن تتصرفوا بوحشية وتدركوا

أنكم مجرّد أحجار في اللعبة؟..

كيف ستتخلصون من هذيان

هذا العصر المجنون،

لكي تواجهوا الربَّ وأنتم على فراش الموت؟

• 6

• مقتطفات من القصيدة الطويلة بعنوان (إنسان مسالم)

(مذكرات لاجئ)

• 1

أنا - لاجئ في بلادي،

داخل وخارج

حدودها...

وأشعر بالرعب فيها دائمًا،

مثل قمر يصبح شاحبًا من الخوف.

أنا - لاجئ في ذاتي بالذات،

داخل وخارج جسدي

الفارغ...

أشعر بالرعب في داخله دائمًا،

كما لو أنني في الحرب،

حيث لا توجد خطوط جبهةٍ،

وإنما مجرّد آثار للتعسّف.

• 2

أمشي على الحصى الناعم

الذي يخشخش كما لو أنه قطن،

امتصَّ دماءَ الناس الذين قُتلوا،

وذنبهم هو أنهم

أصبحوا أسرى أفكار غريبة.

سقطت قنبلة في بيت متوازي السطوح

ولم تنفجر...

سوف أعيش الآن محتضنًا إياها،

مثل أمير من كييف،

ليكن فلاديمير أو مستيسلافيتش...

كلا، فالأفضل - ياروسلاف...

وأمّا في الشقّة المجاورة فقد

ماتت للتو امرأة عجوز...

ولم تمت بفأس راسكولنيكوف[i]،

وإنما بسبب الجوع...

لكن العالم لا يحتاج لهذا الكلام الفارغ،

وهو لا يشعر بالأسف على العجوز...

كما أنه حان الوقت لي أيضًا

لكي أهرب إلى القبو...

فالحياة - إما لعبٌّ

أو جحرٌ

لا يحتاج لتسجيل الإقامة.

• 3

لم تعد تبكي تلك البنيّة

صاحبة الجديلة الشبيهة بذيل فأر...

ففي يوم أمس قُتلت شقيقتها

بشظيّة طائشة...

وضعوها في تابوت من خشب الصنوبر،

تابوت جديد،

يشبه كثيرًا اللعبة...

وقد رقدت فيه بوجه صغير

صارم،

عاقدةً يديها

على طريقة امرأة عجوز..

• محمد أحميدوف

Mohamed Ahmedov

شاعر وكاتب ومترجم، معروف في داغستان وروسيا، يكتب باللغتين الروسية والأفارية، صدر له عدد كبير من الكتب تأليفًا وترجمة، باللغات الأفارية والروسية ولغات عدد من شعوب روسيا وبلدان رابطة الدول المستقلة. وهو رئيس اتحاد الكتاب في جمهورية داغستان. حائز على الجائزة الأدبية الكبرى في روسيا، والجائزة الأدبية لمؤسسة رسول حمزاتوف الدولية، وجائزة الدولة في جمهورية داغستان، كما نال جوائز أدبية أخرى عديدة: جائزة أنطون ديلفيغ «الوفاء للكلمة وللوطن»، وجائزة نيكولاي ليسكوف وجائزة ميخائيل ليرمنتوف وغيرها.

• I

رحمةُ اللهِ

لقد خلقَ اللهُ داغستاني

ونفَخَ فيَّ المحبّةَ والقوَّة.

كل ما أعطاه الله لي

في الحياة

لن أحمله معي إلى الآخرة.

لقد وهبني كلَّ شيء.

ولم يكن مِن حقّي

أن أرفض شيئًا قط.

وبفضله سبحانه أنا وُلِدتُ

في هذا العالم «أفاريًا».

عندما سأرحل إلى الظلام

الأبدي،

سأوْدِعُ محبَّتي، وبلادي،

وقبعتي الصوفية العالية إلى ابني،

فهو أيضًا من فضلِ الله!

• II

من سلسة أزهار جبلية

أبدأ عامي مرَّةً أخرى ب»سونيت[ii]» ،

وأعصرُ روحي، تمامًا مثل رمانة.

لغتي العزيزة! أنا جاهز لأنْ أصغي إليك:

يا لروعة السكينة في الجبال الغالية!

لغتي الأفارية! الشاعر بالنسبة لك،

مثل تلك السكينة، حقًّا - هبة إلهية!

أن تبني بيتًا من كلمات لطيفة -

بيتًا لا يوجد أكثر متانة منه -

سوف يساعدك الله في ذلك!

تشرق السونيت من جديد، مثل القمر،

فوق الجبال الشاهقة الراسخة،

كي تتحوَّل الأشعارُ اليومَ بفعل

السحر العجيب إلى أزهار جبلية!

أواه، أيها السونيت - يا مرآة روحي،

هل ستعكسين ذلك النور الجبلي للكلام؟

الطريق نحو الماضي مسدود،

وآفاق المستقبل غير واضحة الآن.

وحدها الجبال راسخة في مكانها،

دون أن تخون أحدًا منّا أو ذاتها.

يا لها من أزهار جبلية فريدة،

تلك التي تحيا على طاقةِ الخيرِ

والاعتداد.

تغريدُ الطيورِ هنا ساحرٌ وبديع،

وقد فتنَ قلبَ الجبليِّ إلى الأبد!

حبيبتي ذات زمن بعيد، وبعد أن

أصغت للأشعار وللروائح الفواحة،

لغناء تلك الطيور، قالت لي:

«نعم! أنا موافقة»،

أنا العاشق الذي كان يحرقُه الشوقُ

ذات يوم.

لقد جمعتِ الأزهارُ الجبليةُ

أحلامَ المستقبل مع الماضي.

• III
مساء مليء بالنجوم

ومن جديدٍ يفيضُ نهرُ الكفرِ

الدنيوي إلى خارج الشطآن.

أواه، يا حماقة البشر المتوحشة،

إنك عتيِّةٌ على مشيئة الآلهة!

لا تدوم الحياة الدنيوية إلى الأبد.

بل سوف يأتي يوم الحساب.

أواه، يا قسوة القلب عند البشر،

إنك تطغين على وهج النجوم.

كثيرًا ما تخيّلتُ في صورة الموقد

الذي أضرم على جانب الطريق

كيف إنّ الآلهة تفكِّر بنا بأسى

وقد اجتمعت بقرب كوكب الشمس!

• ١٧
موتسارت وساليري

وأين، تتسكع، أيها الصديق القديم ساليري؟

ما بالك، يبدو منظرك كئيبًا؟

هيا، اِبتهِجْ!

فاليومَ تصدح في العرضِ الأوّلِ

موسيقى إلهية!

«اِبتهج؟ أوه، يا موتسارت،

هل يجب عليَّ الآن أن أصبرَ

عذاب الجحيم بأكمله طوال المساء؟

أنتَ المذنب لأنك قتلتَ الموسيقى الإلهية!

بحسدِك، كما لو أنه سمٌّ»

مضتِ السنين، والقرون،

وحدث ما حدث من خسران واكتشافات،

وصفٌّ لم يكتمل من شواهد القبور...

ومن جديد عاد ساليري – صديقًا لموتسارت،

ومن جديد عاد ساليري فريسةً للحسد...

• شيعيت – خانوم أرسلان أليفنا أليشيفا
Sheyit - Hanum Alisheva

حائزة على لقب شاعر الشعب في جمهورية داغستان، كاتبة ومترجمة. صدرت أولى قصائدها عام 1961 في جريدة «درب لينين» التي كانت تصدر باللغة الكوميكسكية وهي إحدى اللغات القومية في داغستان. تخرجت من معهد غوركي للآداب في موسكو وعملت منذ عام 1968 ولغاية عام 1973 مترجمة في مؤسسة «موسفيلم» للسينما. كما عملت محررة في عدد من الصحف والمجلات المحلية. تشغل حاليًا منصب سكرتير اتحاد الكتاب في جمهورية داغستان. وتترأس قسم الكتّاب من الأقلية القوميكسكية.

عضو في اتحاد الكتاب السوفييت منذ عام 1982. وعضو في اتحاد الصحفيين الروس منذ عام 1992. تُرجِمت أشعارها إلى الكثير من اللغات الأجنبية، ومنها اللغة الهولندية والتركية وغيرهما).

شاركت في عدد من المؤتمرات الدولية لشعراء الشعوب من أصول تركمانية: في قازان (عام 1990) وفي أنقرة (عام 1993) وفي ستراسبورغ (عام 2003).

هنا ترجمة لبعض القصائد من ديوان «ذاكرة الطين»

• 1
فراشة

تطردُ الريحُ فراشةً

كما لو أنها مُطاردة.

رفعتْ شجرةُ صفصافٍ

طرفَ فستانِها،

فتحتْ أحضانَ أغصانها:

- هيا، اختبئي بسرعة، أيتها الفراشة!

وأصبحتِ الفراشةُ بين الأغصان والأوراق

بلونِ شريطٍ ورديٍّ للصفحات -

في كتابٍ أخضرَ اللون

ومُغلق!

• 2

لستُ بحاجة لمنصّة...

وليكن ذلك غير لائق،

لكني سوف أقرأُ عليكم أشعارًا

من مكاني لأقولَ

كم إنّي بهذه الجبال مغرمة...

النورُ - لا يعني الأضواءَ على المسرح،

وإنما ما لن يخونَنا أبدًا،

وهو يضيء في الأيام الحالكة.

ذاك النور يشعُّ من جبين الشعوب،

ومن واجبي اليومَ أن أخبركم عنها

شعرًا بكلِّ فخر وأمانة!

*****

• 3

حين أجمع قِطعَ الإبريق

القديم المكسور،

فأنا أجمع قِطعَ الذاكرة،

وأحسُّ من خلال دفءِ يديَّ

بأنفاس الطين تنادي.

أواه، كم ثمِلَ الطينُ بأكمله

من لمساتك الذهبية، أيها الخزّاف،

واستحال بلمح البصر

تارة إلى إبريق، وتارة إلى آيل.

لقد رأيتُ: كنتَ تعامِلُ الطينَ كصديق،

وقد أنعشتَ جسدَهُ بالدموع،

فتألّق سحرُ البديع المُطلق

مكتملًا حتى النهاية.

أخرجوا الإبريق من النار من «يدِه»،

وراحوا يجسّون النبض فيه

ويسمعون كيف إنه يخفق،

راح الخزّاف يلوِّح بالكأس لثلاثة أيام،

ومن ثم صاح قرب النار المتقدة:

«لن ينكسر أبدَ الدهر!»

أنا أشعرُ: لطالما أحبَّتِ المرأةُ

أنْ تحملَه بيديها. بينما راح الرجل

يتوقُ لكي يلمسَ ذلك الإبريق

وقد ارتسمت على شفتيه

ابتسامةٌ ثمَلة.

صَبرَ الإبريقُ على البرْدِ وعلى الحَرِّ،

وحمل أيَّ ثقلٍ بكلِّ محبّة!

كان يضطرب بكلّ كيانه وهو يخطو

من النبع كلّ صباح!

قاموا بوضعِه في صفٍّ من الأباريق،

فقرَّر أنْ يقف بكلِّ بساطة وبتواضع،

لكنه أحسَّ فجأة:

كما لو أنّه مكسور،

أنَّ جنبيَه يحترقان،

فَأدركَ: إنهم يضعون فيه سُمًّا،

كثيفًا مثل العسل،

لكنه أسودٌ، أسوَد، شديد السواد!

اندفع عن الرفِّ، وهوى إلى الأسفل -

كما لو من أعلى الجبل،

فلم يبقَ منه سوى الشظايا!

عندما أجمع شظايا

الإبريق العتيق المكسور،

فأنا أجمع بقايا الذاكرة،

أنا أستعيد ذاكرة الطين!

*****

• 4
عند الفجر

الآولُ[iii] - بلادٌ ساحرة،

حيث تتلألأ القمم الثلجية،

وعلى الثلج يستلقي القمر،

كما لو أنَّ القممَ كراتٍ من ثلج

في راحةِ اليد.

وهناك حفيفٌ ناعمٌ للغيوم،

حيث يشرقُ قِرصُ الشمس الأحمر -

وتطير من الفمِ المتقد

أشعّةٌ من نار.

تعدو قطعان الضباب

من هذي البلاد المشمسة -

تطردها الريح بالسوط.

تطير الغرانيق، وتطير،

تتلألأ الأشعة على الأجنحة -

بهذا الشكل توسمها السماء!

أزهارُ المرجِ مستلقية،

يرتجف نبات «السداة[iv]» الدقيق،

كما لو أنه رموش طويلة.

وإذ تمسُّ الجذعَ برِجلك -

يتساقط مطر أزرق

وسيبقى يهطل لبرهة.

يتأرجح الإكليل الجبلي،

ويشتعل بشرارة خضراء

عندما أسوق إليه الأغنام!

وفي البعيد - تتلألأ القمة.

فقد ذاب القمر

وبدأ قرص الشمس الأحمر

يطلق الأبخرة!

******

• 5
القواعد النحوية للشِجار

أفعال آمِرة،

أوامرُ الكلامِ العارية –

هات! خذْ! اِخرسْ! –

تضربُ الأرضَ بأقدامِها غاضبة،

تلمعُ أعينُها متوعِّدة،

وهي تسحبُ السيفَ من غمده.

السيّد من فئة النخبة،

يصعد درجات السلّم بمفرده –

إلى الأعلى، إلى الأعلى، إلى الأعلى!

فخامتكم!

جلالتكم الأرفع!

أعظم من الآخرين!

أدوات الإخضاع

تشبه غرز الدبابيس فيَّ،

أدوات الإكراه

كما لو أنَّ أحدًا يضع على جسدي

علقًا يمص دمي –

دون أن أتمكن من انتزاعه!

وبمجرّد أن تركل تلك الأدوات مثل كلب،

وبمجرّد أن تطردها مثل كلب،

تظهر عندها على الفور علامة استفهام!

مونولوجك، في نهاية المطاف

أشبه بالمعركة.

كما لو أنهم يحطمون الكراسي،

يكسّرون المرايا، والزجاج.

معك جميع أداوت الأمر

والإرغام،

بيدَ أني أنا أيضًا لستُ مُفردًا.

لديَّ أداة الاعتراض «ولكن»،

ولديَّ حرف التمييز «إمّا و أو».

لا تحاول صرْفَ اسمي...

لأنَّ اسمي ممنوعٌ من الصرف.

• أمينة عبدول المنابوفا

Aminat AbdulManapova

شاعرة وكاتبة معروفة من القومية الدارغينسكية، وهي مترجم أيضًا، وقد صدر لها عدد من الكتب باللغتين الدارغينسكية والروسية، وألّفت نصوص عددٍ كبير من الأغاني. تحمل لقب شاعر الشعب في جمهورية داغستان. نالت الجائزة الأدبية لمؤسسة رسول حمزاتوف الدولية، والجائزة الأدبية الدولية «فيلانتروب»، وجوائز أدبية روسية مختلفة: جائزة «الكساندر غريبوييدوف» وجائزة «النسر الذهبي». وهي رئيس تحرير مجلة «صوكوليونوك - فرخ النسر».

• 1
بشر

روحي المجنحة تُغنّي،

لا تميّزُ بين أعيادٍ وأيام عادية،

بنفسِ الطريقة، وبعد طول انتظار،

تجلبُ طيورُ الجنّة الفرحَ

والقلقَ للناس.

هكذا يعمل قانونُ الخيرِ الأبدي،

بالرغم من عواصفِ الحياة العاتية،

تغرّدُ الروحُ بلا كلل،

كما لو أنها أوتار لآلة تشونغورv

غير مرئية.

فأنا أجمعُ كلمات الربيع

المنشودةَ في سطورٍ مرتعشة.

دعِ الأقاويل تتناقلها كما تشاء،

دعْ طيورَ العقعقِ تردّدها فيما بعد!

لن أعكّر الجدولَ المقدّس

للكلمة النابعة من القلب،

بمياه السعادة المنعشة،

طالما أنني مستعدّة لأن

أتقاسمها بكل سخاء.

أنا واثقة، سوف يسمع الله

أغنيةَ المرأة الجبلية

بين ليلةٍ وضحاها مثلَ صلاة:

«لتبقَ المودّة، أيها الناس، قائمةَ بينكم

في الأفكار والأفعال[vi]!»

أواه، أيتها الإنسانية!- أنا لا أعرف

في هذه الدنيا الواسعة سندًا أكثر متانة،

بعد أن اكتشفتُ منذ زمن بعيد

قانونًا واحدًا بسيطًا:

إنّ رقّة الإنسان – هي المحور

الذي تدور من حوله الأرض!

• 2
شكرًا، أبي...

أبي! أنا من جديدٍ أقفُ قُربَ قبرْكِ

مُكلّلةً بِغمٍّ لا مفرَّ منه.

أنا أحزنُ من جديد وأفتخر

إذ أتذكَّرُ حياتك.

يحدث أنّ أكثرَ الجياد سرعةً

قد يتعثّر في الطريق.

أبي، كيف استطعتَ أن تجتاز

دروبك الوعرة من دون زلّات؟

وقد تحدُثُ عثرات، وهذا معروف،

حتى في غناء البلبل.

أبي، لقد أنشدتَ أغنية الحياة

الشريفة، بلا كذب أو نفاق!

سطّرتَ صفحاتِ المصير العزيزة

ناصعةَ البياض دائمًا.

وأنا بحاجة لأن أتعلّم هكذا مثلك،

أن أملأ حياتي بالعمل!

أبي، أنت لم تجمع ثروةً،

وكنت تؤمن أنه لا يوجد

ولن يكون ثمة فكرة أفضل

للناس من قضيّة الأخوّة.

وأنه ما مِن قِسمةٍ أجمل

من أن تحمل الخيرَ للآخرين.

وهذا ما جعل هذه الدنيا المنيرة

أشدَّ ضياءً مع وجود اسمك!

أنا أقف مرّةً تِلوَ مرّة

قرب بلاطةِ القبر العزيزة.

شكرًا، يا أبي الغالي،

على اعتزازي وحزني...

• 3
أشعاري

«ذروة الحياة – مائدة صاخبة،

حيث المرء ثملٌ وشبعٌ

دائمًا وكلَّ يوم!

وأمّا العيش – مجرّد فسحة للتبجّح!

أواه، كم إنَّ النوم العميق لذيذ!»

هكذا يرى البعض سعادته،

ولكلِّ امرئٍ حلمُه العزيز.

أما أنا فلا أرى أجمل مِن لحظةِ

أن أكون مع أشعاري على انفراد.

غرنوق في السماء، وعصفور في اليد –

الكلُّ يحيا في القلب بسعادة!

ولهذا تطول تلك اللحظة طيلة الليل

والنهار، بل وليوم كامل بأكمله!

أنا لا أغار من الألقاب والأمجاد،

وليس عندي شغف بِكنز المال.

أحلمُ بأمر واحد: ألا يتخلّى عنّي

نورُ الشعر المنشود!

إنه ثروة وقوّة، فرحٌ وعزاء.

والشعر – سعادةٌ! إنه جوهر الحياة!

لا داعي لرفيق آخر في درب المصير،

فأنا سأتقاسم معك دربي العسير!

خذني في دروب بوشكين وبلوك[vii]،

ولا تتركني في زحمة الهموم الدنيوية،

لن أشعر أبَدَ الدهرِ بالوحشة

على طريق الشعر الجبلية!

الشعر - شقيقٌ للوطن الغالي،

حافظٌ للسلم والدفء!

أنا على استعداد، أيها الشعر

أن أقدِّم لأجلك مائة حياة،

وليس حياة واحدة فحسب!

• 4
أتمنى...

أتمنى وأنا في الطريق المنشود

حيث يتنزّه أيلٌ بِحُريّة،

أن ألتصقَ بك، يا حبيبي،

فهيا تعال، أيها اليوم السعيد

من قدري المعلوم.

لو أني كنت أملكُ سلطة كافية -

كنتُ شيّدتُ بيتًا في أعلى الجبل،

وكنتُ رويتُ شغفي وإياك...

كنت تلذّذت باحتضانك عند الفجر

كما لو أنني أتذوّق العسل!

أواه، لو أنها كانت لدينا أجنحة،

كنا سلكنا حينئذ أنا وإياك

سبيلًا سماويًا إلى الحبّ.

... فالأزهار البريّة، كما تعلم،

لا تحبُّ أن تنمو في أصيص.

• مراد محمدوفيتش أحميدوف

Murad Ahmedov

شاعر ومترجم وإعلامي، عضو اتحاد الكتاب الروس واتحاد الصحفيين في روسيا...

هنا ترجم لبعض القصائد من ديوانه بعنوان «الزمن الممزّق».

• 1

سوريا – يتيمة، بائسة،

سوريا – ضعيفة عاجزة.

كيف يمكننا أن نشاطرك آلامك

أن نخفّفها عنك؟

لقد كنتِ دولة قوية على مدى عقود...

والآن – مجرّد حطام ورماد...

يا سوريا المجيدة، يا سوريا الصامدة،

كيف يمكن أن نصالح بين شعوبك؟..

أبناؤك وبناتك منسيون،

وقد أصابتهم سهام العداوة الغبية...

أطفالك مصابون بالذعر،

والأرواح معذّبة...

لقد ملأ الرعب قلوب البشر.

سوريا – جرح المنبوذين ومملكة لهم،

هاتِ لأمسح الدموع عن وجهك..

سوريا، أنا واثق، أنكِ لن تهزمي،

وأنك ستجتازين درب الآلام حتى النهاية.

لتتحقق جميع تلك النذور

التي تقدَّم باسم الله العظيم.

• 2

أنا لا أثق في هذا العالم بأحد...

وكلُّ حُلفان - مجرّد خطّ مُنقّط،

خطّ متقطّع، دقيق وأرقطْ...

مجرّد سؤال معقّد

من دون جواب...

وخلف صخب الكلام - زمن ممزّق،

لحظات نقضيها مع مَن لا نريد،

قوائم السنين استحالت ببساطة إلى غبار

والقوّة تحولت إلى نوع من العجز...

ومع ذلك لا بدّ لنا من الإيمان -

للحماية من المُخاتِل والمنافق،

كي نتلمّس دربَنا في هذي الحياة،

دون أن نلوم أنفسنا إلى الأبد.

• 3

أفكارنا - أشبه بهروب الروح

من واقعٍ مرير وكاذب،

نحن نقرأ مصيرنا بين السطور،

مع أنَّنا لا نعرف النتيجة بعد.

ها هي الأحلام تصبح حقيقة من جديد،

تؤلمنا الجروح من شظايا الذنب.

وهناك، حيث تلتقي الريح مع العتمة،

تبدو السعادة لنا مجرّد لعب.

خيط الأمل دقيق إلى أبعد حدّ،

فقد جعلته القرون هشًّا..

ولكنك إذا ما انطلقت في الطريق

فلا تنسَ أن تتمسك بطرف ذلك الخيط -

خيط الأمل.

• 4

أحبّكِ كما أحبُّ الطقسَ السّيء،

وأحبّكِ كما أحبّ اليومَ الجميل.

أحبّك في أيٍّ وقتٍ من أوقات السنة،

وأحبّك كما أحبُّ الشمسَ والظلّ...

أحبّك حين تغضبين،

عندما لا تكونين صادقة.

أحبّك حين تلوذين بي،

وحين مني تهربين.

أحبّك من بعيد،

وأحبّك أكثر عندما تكونين قريبة.

نورك أشبه بالضياء الخالد،

ونظرتُك – مثل البحر للسفينة.

حتى أنني أكره نفسي بعض حين

على مثل هذا الحبّ العجيب...

ولكني لا أتصوَّر نفسي من دونه

عندما ألقي بنفسي إلى ذلك النير

من جديد.

• صبيحة عثمانوفنا محميدوفا

Sabihat Mohamedova

شاعرة وكاتبة من جمهورية داغستان، حائزة على شهادة التقدير من قبل وزارة الثقافة في الجمهورية. عضو في اتحاد الكتاب الروس منذ عام 2000.

ولدت في بلدة إنخوقفاري التابعة لمنطقة تسومادينسك من جمهورية داغستان. أنهت جامعة داغستان الحكومية ثم عملت في قسم المكتبات. وفي الوقت الحالي تعمل رئيسًا لقسم الشباب في المكتبة الوطنية التي تحمل اسم الشاعر الروسي الكبير الكساندر بوشكين. في مدينة محج قلعة.

بدأت بكتابة الشعر في وقت مبكر، ونشرت أولى قصائد لها في عام 1979 في جريدة محلية كانت تصدر في البلدة التي ولدت فيها. ثم بدأت تظهر أشعارها في جرائد مركزية على مستوى جمهورية داغستان، ولاحقًا في مجلة «الراية الحمراء» و«الصداقة» وغيرهما. صدر لها أكثر من عشرة دواوين شعرية في أوقات مختلفة باللغة الأفارية. والمجموعة الشعرية التي نختار منها عددا من القصائد للترجمة إلى العربية تحمل عنوان «عشتُ كالظلِّ على هذي الأرض» وهي السابعة من بين المجموعات التي تمت ترجمتها إلى اللغة الروسية.

• 1
شكرًا للشاعر

أنا أشكرك، أيها الشاعر

على أشعارك الأخيرة.

ثقْ، أنا أقول لك شكرًا من القلب،

على الرغم من أن كلماتي الآن

تبدو هادئة.

لقد دعوتَ تلك المنسيةَ حبيبتي،

وناديتَ الغريبةَ من قبل بالعزيزة.

وأما تلك التي كنت تحتضنها

في الحلم وحسب،

فقد ضممْتَها إلى صدرك بلهفة ملتهبة.

مرّة أخرى تبحث عن سعادة جديدة

على تلك الدروب، حيث لا شيء فيها

سوى الثلج،

وترتعش لأنك تنتظرها.

ولكن القصيدة لا تعفيك من الارتعاش.

ومن جديد تصبح الأغنية قِسمْةً،

على الرغم من أنّ الحبيبة

ما تزال بعيدة، كما من قبل –

فهي تُقلِق راحتك في الحلمِ

وقد أمسكتْ في يدِها وردةً حمراء.

*****

• 2

الشاعرُ والمالُ - نقيضان،

مثلهما مثل النار والماء.

ثمة الكثير من الحبِّ في قصيدته،

وفيها الكثير من الغضب والحياء.

يصدِّق كلَّ ابتسامة صادقة،

ويخاف من الكلام الفارغ...

متهوّر في مشاعره أبدَ الدهر،

وأيضًا في موقفه من الأعداء.

إنه يسمع هدير البلاد

في أعلى السماء،

لكنه لا يسمع رنين الفلوس.

وهو دائمًا وحيد،

ودائمًا على حافة الهاوية -

هكذا هو الشاعر!

*****

• 3

أنا عشتُ في هذه الأرضِ

كالظلِّ،

والله سبحانه يعلم أنني

أحببتُكَ وانتظرتُكَ،

لكنك لم تستطعْ أنْ

تعثر عليَّ...

وأنَّ ذلك المنديل الذي لم يصبح

عرائسيًا،

لم يحمِني من المصائب.

يا لها من قاسية رياح الخريف...

وليس ثمّة في الدنيا أكثر حزنًا

من رياح القدر.

*****

• 4

لا تطلقوا النار، أيها الناس!

لا تطلقوا النار، أيها الناس،

لا تطلقوا، أرجوكم!

لا تتركوا آثارًا لدماء الآخرين

على أيديكم!

لا تزيدوا الشرِّ في هذه الدنيا،

سوف يرتدُّ الثأر إليكم

مع إضافة زائدة!

توقّفوا، أيها القتلة!

سوف تختنقون بالدم،

بدماء أبناء وبنات الآخرين!

ستغرقون والعار يلاحقكم

في أنهرٍ من دموع أمهات

راحت تقتلهنَّ المصيبة!

وسوف يطالكم إثمكم القاتل،

مهما طال الزمن، في لحظة غادرة.

عندئذ سوف ينالكم عقاب قاس

بلمح البصر، سينال منكم، سينال منكم!

• ظَلْمو باتيروفا

Zalmu Batirova

شاعرة أفارية معروفة في داغستان وروسيا، تحمل لقب شاعر الشعب في جمهورية داغستان، أصدرت العديد من الدواوين الشعرية باللغتين الأفارية والروسية. حازت على الجائزة الأدبية لمؤسسة رسول حمزاتوف الدولية «الغرانيق البيض». كما أنها نالت الميدالية الذهبية لمؤسسة شامِل.

• 1

سوف آتي يومًا ما إلى البحر

الأزرق، مع أصدقائي،

حيث كانت شعلة الشباب

تقضي على أية مصيبة.

وسوف نسمع حينئذ من جديد

أناشيد الموجة الصباحية.

سوف نزيح ستار الذاكرة

كي نستعيد من أعماق القلب

ما سبق وقلناه لبعضنا البعض

قبل سنوات كثيرة.

بالعيون، وليس بالكلمات وحسب:

فالنظرات أيضًا تتكلّم!

سوف نتحدّث بصوت عالٍ -

عن الأولاد وعن الأحفاد،

وعن الوظيفة والأشغال من جديد.

ياه، يا لتلك العادة عند الكبار -

أن نصمتَ عمَّا هو أكثر أهمية!

سيكشف أمام ناظرنا الزمن

عن حقبة الأيام الماضية.

سآتي يومًا ما إلى البحر الأزرق

مع أصدقائي السابقين...

• 2

لا تلوموا القدرَ سدىً

لأنه يستعجلكم من جديد.

لكي يحظى المرءُ بدرب السعادةِ،

يجب عليه أن يَطرُقَ دروبًا كثيرة.

فالدروب نحو المستقبل غامضة،

وقد يكون الطريق خلف المنعطف مسدودًا.

أواه، كم من الصعب اكتساب الأمل!

وكم من السهل خسارة الأمل في لحظة!

نحن نمضي في دروب شائكة،

ونخوضُ في نهر المعاناة عابرين.

تقودنا على الطريق بين الخير والشر

قوّةٌ غير مرئية، كما لو أنها تقودنا

بين الصخور.

مشيئة الله – هو ذا القانون المقدّس!

وفيه ملاذ للروحِ ونجاة!

نمضي في هذي الحياة، مسرعين

خلف الحلم، بمشيئة الخالق

ويومًا بعد يوم!

أيها العليُّ! سوف أنهض،

إذا ما حدث وسقطتُ قبل الأوان،

لأنَّ يدَك قويّة!

لا تنطفئي، أيتها النجمة العالية،

وليبقَ نور الله ينير دربي

دائمًا!

- بطل رواية الكاتب الروسي العظيم دستييفسكي «الجريمة والعقاب».

- السونيت هي قصيدة من 14 بيتًا. المترجم

- القرية في جبال داغستان...

- مفردها سداة وجمعها أسدية - يتبع جنس الثمد من الفصيلة النجيلية. المترجم

- آلة موسيقية وتريّة تتشارك فيها مختلف الثقافات في شرق البحر الأبيض المتوسط، والشرق الأدنى، ومنطقة آسيا الوسطى.

يشار اليها احيانا باسم الساز (من ساز الفارسي، وهذا يعني طقم أو مجموعة)، تستخدم في الموسيقى الكلاسيكية العثمانية والموسيقى التركية الشعبية والموسيقى الآذرية، الموسيقى الكردية والآشورية، والموسيقى الأرمنية ، وأجزاء من سوريا والعراق ودول البلقان.

- تريد الشاعرة أن تقول هنا أنها تستشهد بالقرآن الكريم: «واعتصموا بحبل الله...؟»

- الكساندر بوشكين شاعر روسيا القومي والكساندر بلوك – أحد أهم شعراء الحداثة الشعرية في بدايات القرن العشرين... المترجم

هدية المجوس

أو. هنري

ترجمة:

جهاد الأحمدية

مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

د. حكمت الأحمدية

مترجم من سورية

- **أو. هنري:**

قاص أمريكي وُلد تحت اسم ويليام سيدني بورتر في 11 سبتمبر 1862 في مدينة جرينزبورو بولاية نورث كارولينا حيث أمضى سنوات طفولته. اتصف هنري بغزارة الإنتاج، إذ نشر خلال حياته عشر مجموعات قصصية وحوالي 600 قصة قصيرة. عرَّفت هذه القصص فعلياً فن القصة القصيرة باعتباره شكلاً أدبياً مستقلاً، ولا يزال التلاميذ يطالعونها في المدارس الأمريكية ويترجمها المترجمون في العالَم أجمع إلى جميع اللغات الحية. تخلل إدمان الخمور واعتلال الصحة والمشاكل المادية سنوات هنري الأخيرة. توفي من جراء التليف الكبدي ومضاعفات مرض السكر وتضخم القلب بمدينة نيويورك في 5 يونيه 1910. أقيمت جنازته في مدينة نيويورك غير أنه اندفن في مدينة آشفيل بولاية نورث كارولينا.

أطلق النقاد على أو. هنري لقب «المرادف الأمريكي لجي دو موباسان.» فقد برع كلا الكاتبان في نسج النهايات المفاجئة بيد أن قصص هنري اصطبغت بالمزيد من الهزل والتفاؤل. إنه أستاذ من أساتذة المغامرات العظيمة والقصص الرومانسية المثيرة والتشويق الآسر، متمكن من السرد البارع، صاحب نهايات مدهشة لا تخفق في مباغتة القارئ.

دولارٌ واحدٌ وسبعةٌ وثمانون سنتاً، هذا كلُّ شيء، ستُّون منها نقود ٌ معدنيَّة من فئة السنت الواحد وفَّرتها ديللا بالسنتِ أو السنين في كل مرة بعد مجادلة حادة مع البقال والجزار وبائع الخضار حتى لتحمر الخدود خجلاً من اتهامهم الصامت لها بالبخلِ الشديد في هكذا صفقة. لثلاثِ مراتٍ عدت ديللا النقود، إنها دولارٌ واحد وسبعة وثمانون سنتاً، وغداً عيد الميلاد.

لم يكن أمامها ما تفعله سوى الاسترخاء على الأريكة الرثَّة والبكاء، وهذا ما قامت به ديللا، وهو الذي حفز لديها التفكير في المقولة الفلسفية أن الحياة مزيج من الحالات، منها النشيج والتنهدات والابتسامات، مع الأرجحية للتنهدات.

بينما تتدرج سيدة المنزل من الحالةِ الأولى إلى الثانية، دعونا نلقي نظرة على البيت؛ شقة مفروشة بثمانية دولارات في الأسبوع، لا يمكن وصفها تماماً بالفقر المدقع مع أنها تستحق هذه الكلمة إذا نظرنا إلى شرذمة الشحاذين.

هنالك عند المدخلِ في الأسفل صندوق للرسائل لم تكن لتدخله رسالة واحدة، وزر كهربائي لا نتخيل أن إصبعاً ليد بشرية يستطيع أن ينتزعَ منه رنةً. وهنالك أيضاً لوحة اسمية تحمل اسم السيد (جيمس ديلينغهام يونغ).

كانت شقة «ديلينغهام» خلال فترة الرخاء في أوجها عندما كان صاحبها يقبض 30 دولارا في الأسبوع والآن حين تقلص دخله إلى 20 دولاراً أسبوعياً بدت حروف كلمة «ديلينغهام» ضبابيَّة وكأنها تفكر جدياً بأن تتقلص إلى الحرف (د) المتواضع غير المتباهي. لكن السيد (جيمس ديلينغهام يونغ) ما زال كلما عاد إلى بيته وصعد إلى شقته كانت السيدة جيمس ديلينغهام يونغ التي قدمتها لكم باسم ديللا كعادتها تناديه «جيم» وتعانقه بحرارة. إذ أن كل شيء ما زال على ما يرام.

أنهت ديللا بكاءها وانبرت إلى خدودها بخرقة المسحوق. وقفت إلى النافذة وببلادة راحت تراقب قطة رمادية تسير على سور رمادي في فناءٍ خلفي رمادي. غداً عيد الميلاد ولديها 1.87 $، فقط دولار واحد وسبعة وثمانون سنتاً لتشتري بها هدية لجيم. لقد وفرت كل سنت تمكنت من توفيره لشهور عدة وهذا ما حصلت عليه. عشرون دولارا في الأسبوع لا تصمد طويلاً، فالمصاريف فاقت كل حساباتها. دائماً، هي 1.87 $، فقط دولار واحد وسبعة وثمانون سنتاً لشراء هدية لجيم! جيمها هي! فكم من الساعات التي قضتها سعيدة تخطط لشراء شيء جميل له، فاخر ونادر، وثمين ويمتاز بقليل من الجدارة لينال شرف أن يكون من ممتلكات جيم.

هنالك في الغرفة بين النافذتين مرآة جدارية. ربما تسنَّى لكم رؤيةُ مرآة كهذه في شقة بـ 8 دولارات! قد يستطيعُ الناظرُ إلى تلك المرآة الضيقة، إذا كان نحيفاً جداً ورشيقاً جداً أن يكوِّنَ فكرة دقيقة عن شكله من خلال النظر إلى انعكاسات الشرائط الطولية المتتالية. وحيث أن ديللا نحيلة فقد أتقنت هذا الفن.

وفجأة استدارت مبتعدة عن النافذة ووقفت أمام المرآة، كانت عيناها مشرقتين لامعتين، بينما وجهها غاب منه اللون عشرين ثانية، وبسرعة فردت شعرها وأرخته ليأخذ طوله الكامل.

الآن، شيئان تملكهما عائلة «جيمس ويلينغهام يونغز» تفتخر بهما كل الفخر: أحدهما ساعة جيم الذهبية التي كانت لأبيه ولجده. وثانيهما شعر ديللا. فلو كانت ملكة سبأ تسكن في الشقة المقابلة لكانت ديللا أسدلت شعرها من النافذة ذات يوم تنشفه فقط لتبخس قيمة مجوهرات الملكة وهداياها. ولو كان الملك سليمان بواباً ورغم كل كنوزه المكدسة في القبو لكان جيم أخرج ساعته في كل مرة يمر به فقط ليراه وهو ينتف لحيته من الحسد.

ها هو الآن شعر ديللا يتماوج لامعاً وكأنه شلال ماء عسلي. ينسدلُ إلى ما تحت ركبتها ويلتف عليها كثوبها. ها هي ترفعه ثانية بسرعة وعصبية. للحظة يختل توازنها ثم تتسمر في مكانها. تنهمر من عينيها دمعة أو دمعتان على السجادة البالية الحمراء.

ارتدت معطفها البني العتيق واعتمرت قبعتها البنية العتيقة. بحركة دائرية بتنورتها وبما تبقى من بريق متألق في عينيها رفرفت خارجة من الباب ونزلت باتجاه الشارع. توقفت عند إشارة كتب عليها «مدام سوفروني - جميع مستلزمات الشعر». واحد ثمانية هرعت ديللا إلى الطابق العلوي لاهثة. استجمعت قواها. بالكاد استطاعت رؤية السيدة الضخمة، شديدة البياض الباردة «سوفروني»

- «هل تشترين شعري؟» سألت ديللا.

- «نعم، أنا أشتري شعر» قالت السيدة «انزعي قبعتك ودعينا نلقي عليه نظرة»

انهمر ذاك الشلال العسلي متماوجاً

- «عشرون دولاراً» قالت السيدة متلمسة الشعر بيدها الخبيرة.

- «اعطنيها بسرعة» قالت ديللا.

ومرَّت الساعتان التاليتان وديللا محلقة على أجنحة وردية. - لننسَ هذه الاستعارة المستهلكة. لقد عاثت في المتاجر تنكيشاً باحثةً عن هدية لجيم.

وأخيراً وجدَتْها، من المؤكد أنها صنعت خصيصاً لجيم، له وحده لا لأحد سواه. لا

يوجد مثيل لها في أي متجر آخر، لقد فتشَتْها جميعَها وقلبت محتوياتها رأساً على عقب. سلسلة من البلاتين لساعة الجيب كانت الهدية، بسيطة متواضعة التصميم. تكمن قيمتها في مادتها فقط وليس في زخرفتها البراقة. تماماً كما يجب أن تكون كل الأشياء الجيدة. حتى أنها فعلاً جديرة بساعة جيم. حالما رأتها أدركت أنها يجب أن تكون لجيم، فهي مثله، السكينة والأهمية صفتان يمتاز بهما كلاهما. واحد وعشرون دولاراً، دفعتها ديللا ثمناً للهدية وسارعت نحو المنزل ومعها 87 سنتا. بهذه السلسلة على ساعته يجب أن يكون جيم قلقاً على الوقت في أي مجتمعٍ كان. مع أنه عظيم كما تلك الساعة، كان في بعض الأحيان ينظر إليها خلسة بسبب ذلك الحزام الجلدي القديم الذي كان يستعمله بدلاً من السلسلة.

عندما وصلت ديللا إلى المنزل، أفردت نشوتُها حيزاً صغيراً للعقل والمنطق. أحضرت لفافات الشعر وأضاءت الغاز ومضت في إصلاح الخراب الذي أحدثه السخاء المسبوغ على الحب، إنها مهمة عظيمة يا أصدقائي الأعزاء – مهمة ماموثية.

أربعين دقيقة وكان رأسها مغطى بتجعيدات شعر صغيرة ومتلاصقة جعلتها تبدو بديعة كتلميذ كسول متغيب عن المدرسة. أطالت النظر إلى نفسها في المرآة بعينين فاحصتين منتقدتين.

«إذا لم يقتلني جيم» قالت في نفسِها « قبل أن يعاود النظر إلي ثانية سيعتقدُ أنني فتاة في كورس كوني آيلاند ( ). ولكن ماذا عساي أفعل - أووه! ماذا كان بوسعي أن أفعله بدولار وسبعة وثمانين سنتاً؟»

في السابعة تماماً كانت القهوة جاهزة والمقلاة على الموقد ساخنة وجاهزة لطبخ قطع اللحم.

لم يكن جيم يتأخر عن موعده قط. طوت ديللا السلسلة في يدها وجلست عند زاوية الطاولة بالقرب من الباب الذي يدخل منه دائما. سمعت وقع خطواته في أسفل الدرج عند الطابق الأول، انتابها الشحوب للحظة. كانت من عاداتها تلاوةُ صلوات قصيرة صامتة عند أبسط الأمور اليومية وها هي الآن تتمتم «أرجوك يا إلهي، اجعله يراني جميلة كما كنت.»

فُتِح الباب، دخل جيم ثم أغلقه وراءه. نحيفاً كان ورزيناً. مسكين هذا الرجل، كان عليه وهو في الثانية والعشرين من عمره أن يتحمل مسؤولية عائلة بكل أعبائها! كان بحاجة إلى معطف شتوي جديد، وكان أيضاً بدون قفازات.

دلف جيم من الباب يتهبص مثل كلب صيد حين يشم رائحة السمَّان. تسمرت عيناه

على ديللا وفيهما تعبير لم تستطع قراءته، فأفزعها. لم يكن غضباً ولا اندهاشاً، لم يكن عدم رضى ولا رعباً. لم يكن أياً من المشاعر التي أعدت نفسها لها. بكل بساطة كان يحدق إليها وذلك التعبير الصادم على وجهه.

تململت ديللا بعيداً عن الطاولة وتوجهت إليه.

« جيم، حبيبي» صرخت «لا تنظر إلي هكذا. لقد قصصتُ شعري وبعته لأنني لم أكن لأقبل أن أمضي عيد الميلاد دون تقديم هدية لك. شعري سينمو من جديد، إنك لن تمانع، أليس كذلك؟ لم يكن أمامي غيرُ ذلك، شعري ينمو بسرعة مذهلة. قل لي - ميلاد سعيد، جيم وهيا بنا نفرح. لا يمكنك أن تتخيل أية روعة – أية هدية جميلة ورائعة جلبتها لك.»

«قصصت شعرك إذاً؟» سأل جيم بعد جهد جهيد كما لو أنه لم يخلص إلى هذه الحقيقة إلا بعد عناء التفكير.

«نعم، لقد قصصته وبعته» قالت ديللا. «ألا تحبني كما أنا على أية حال؟ أنا أنا بشعري ومن دونه، أليس كذلك؟»

وبشكل فضولي جال جيم ببصره في الغرفة.

«تقولين بأن شعرك لم يعد موجوداً؟» سأل جيم بمسحة من البلاهة.

«لا ضرورة للبحث عنه» قالت ديللا «لقد بعته، قلت لك، ولم يعد موجوداً أيضاً. إنها عشية عيد الميلاد، يا صبي، كن لطيفاً معي، لأنه بيع من أجلك. يمكن لشعرات رأسي أن تُعد،» أردفت ديللا بعذوبة جادة مفاجئة «ولكن أحداً لا يستطيع أن يحصي مقدار حبي لك، هل أضع شرائح اللحم في المقلاة، جيم؟».

بدا جيم كمن صحا بسرعةٍ من غفوته، وغمر ديللاه. لعشر ثوان فقط دعونا ننظر بتحفظ بعين التدقيق والتمحيص إلى أمور في اتجاه آخر ولا علاقة لها في الموضوع. ثمانية دولارات في الأسبوع أو مليون في السنةً، ما هو الفرق؟ متخصص في الرياضيات أو شخص ضليع في الحساب قد يعطيانكم إجابة خاطئة. جلب المجوس هدايا قيمة، لكن هذه الهدية لم تكن بينها، سيتم إيضاح هذه الدوافع الغامضة لاحقاً.

سحب جيم لفافة من جيب معطفه وألقاها على الطاولة.

«لا تسيئي فهمي، ديل،» قال «بالنسبة لي، أنا لا أعتقد أن شيئاً كقصة شعر أو حلاقته أو شامبو يمكن له أن ينتقص من حبي لفتاتي، لكنك عندما تفتحين هذه اللفافة ستعرفين سبب ذهولي في بادئ الأمر.»

بأصابع بيضاء رشيقة فكت الشريط وفتحت الورقة. صرخة من النشوة والابتهاج،

ثم وا حسرتاه! تحول أنثوي سريع إلى الدموع الهستيرية والنحيب ما استدعى التدخل السريع من رب المنزل وتوظيف كل القدرات اللازمة من أجل التلطيف والتهدئة.

فهنالك على الطاولة كانت مشابك الشعر تلك -- طقم من المشابك، للجنب والخلف، لطالما عبدته ديللا وتاقت للحصول عليه كلما شاهدته في إحدى واجهات «برودواي». مشابك جميلة، من عظم السلحفاة الخالص مع حواف مرصعة بالجواهر، تماماً كأنها أجمل ما يمكن وضعه على الشعر الجميل المتلاشي. هذه الأشياء غالية الثمن، هي تعرف ذلك، وكم كانت رغبتها عارمة في امتلاكها، ولم يكن لديها بصيص أمل في ذلك. والآن إنها لها، لكن الضفائر التي كان يجب أن تزينها هذه الجواهر المشتهاة قد اختفت؟!.

ومع ذلك فقد ضمتها إلى صدرها لمدة استطاعت بعدها أن تنظر بعينين باهتتين وتبتسم قائلة: «إن شعري ينمو بسرعة، جيم»

ثم قفزت كقطة صغيرة محروقة وتأوهت، «أووه أووه»

لم يكن جيم قد رأى هديتها الجميلة بعد. وضعتها بحماس في راحة يدها المبسوطة، بدا المعدن الخافت النفيس وكأنه يومض بانعكاسات روحها النقية والمفعمة بالحب.

«أليست رائعة، يا جيم؟» لقد قلبت المدينة كلها حتى عثرت عليها، من الآن فصاعداً تستطيع أن تستطلع الوقت مائة مرة في اليوم،. هيا اعطني ساعتك أريد أن أرى كيف تبدو عليها السلسلة.»

لم يمتثل جيم لطلبها بل هوى على الأريكة ووضع يديه خلف رأسه وابتسم.

«ديللا،» قال «دعينا نضع هديتي عيد الميلاد جانباً ونحتفظ بهما إلى حين، إنهما أروع من أن يستخدما في الوقت الحاضر. لقد بعت الساعة للحصول على نقود تكفي لشراء مشابك شعرك. وأعتقد الآن أنه من الأفضل أن نضع شرائح اللحم على النار.»

المجوس كما تعلمون كانوا حكماء - حكماء بشكل مذهل - فهم الذين جلبوا الهدايا إلى الطفل يسوع في مهده. وهم الذين ابتدعوا فن تبادل هدايا الميلاد. وحيث أنهم حكماء فإن هداياهم حكيمة بلا شك، مع إمكانية التبديل في حال تكرار الهدية ذاتها. وها أنذا قد رويت لكم حدثاً نادر الحدوث لطفلين أبلهين في شقة، هما على الأغلب بلا حكمة قد ضحيا من أجل بعضهما بأغلى كنزين في منزلهما. ولكن، وبكلمة أخيرة لحكماء هذه الأيام، نقول إن هذين الشخصين هما الأكثر حكمة بين من يقدمون الهدايا، بل بين من يعطون الهدايا ومن يتلقونها كما لو انهما الأكثر حكمة. في كل مكان هما الأكثر حكمة. إنهما المجوسيان.



نيكولاي كارامزين

1826- 1766

ترجمة: د.ممدوح أبو الوي

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

كتب نيكولاي كارمزين هذه القصة عام 1803 وهو شاعر وقاص ومترجم ولكنَّه مشهور بصفته مؤرخاً فألف ثمانية مجلدات بعنوان «تاريخ الدولة الروسية»، التي صدرت عام 1818، وهو من أصدقاء بوشكين وأسرته. وفي هذه الفترة لم يكن الأدب الروسي قد وصل إلى ذروة مجده. ولذلك جاءت القصة قريبةً من المقال في علم النفس.

يجبر جوهرُ النظامِ الناسَ العقلاءَ على تأكيد أمورٍ غريبةٍ، لا بل غبيةٍ. وهكذا فلقد كتب الكثير من الكتاب وقدّموا البراهين على أنَّ إمكانيات الناس ومواهبهم متساوية. ولكن الفرق في الظروف وفي التربية، اللذين ليس فقط يشكلان مواهب الإنسان ويطورانها، وإنَّما أيضاً يشكلان طبع الإنسان وعقله ومواهبه. مثلاً: لو كان الاسكندر في ظروف أخرى لكان محباً للسلام ومتطرفاً في حبِّه للسلام، ولكان إفكليد مؤلفاً لروايات عاطفيةٍ، ولكان عطيل راعياً رقيقاً. ولكان القيصر بطرس الأول إنساناً عادياً! إذا كان من الضروري دحض مثل هذه الفرضية، نستطيع تقديم العشرات من الأمثلة عن الناس الذين توفرت لهم الظروف الجيدة ولديهم كلُّ شيء ما عدا الموهبة والعقل.... لا لا الموهبة والعقل الراجح يولدان مع الإنسان أمَّا الثقافة والتربية فتقومان بصقل هذه الموهبة وتهذيبها. الموهبة بذرة تُزرع، أمَّا التربية والثقافة فتقومان بسقاية البذرة لكي تنمو وتتفتح على أكمل وجه. وهكذا فإنَّ الذكاء والطبع يولدان مع الإنسان، وبعد ذلك يأتي دور الوالدين والمدرسة والمجتمع في تنمية الذكاء وتهذيب الطبع. ولكن الظروف لا يمكنها من تغيير الإمكانيات العقلية وتحسين الطبع تحسيناً جذرياً، تحسّن الظروف الإمكانيات الجسمية لكن إلى حدٍّ ما وليس أكثر. وإذا قدّم بعض العلماء أفكاراً ونظرياتٍ مغايرة لرأينا فستكون هذه النظريات بعيدةً عن الواقع ومن صنع خيالهم. يرى أحد العلماء المحترمين والذي درس خواص المادة الصلبة والمادة السائلة، والذي درس أسباب السعادة والشقاء في الحياة، وكيفية خلق جيل يتصف بالأخلاق أو قلتها، بالكآبة أو المرح، لم يجرؤ على تقديم اقتراح بشراء أدوية معينة في الصيدلية تساعد على صنع إنسانٍ عبقري أو عالم رياضيات أو فيلسوف أو شاعر أو شرير أو محسنٍ.

نرى خلال حياتنا أناساً طيبين وأذكياء ومرهفي الحساسية، ونرى أيضاً أناساً أذكياء ولكنَّهم قليلو الحساسية. وكما تقول الحكمة الروسية: الإرادة لا تستطيع تقييد الأخلاق، تتبدل المعتقدات والأفكار كما يشاء الطبع. وكما يقول الأديب الفرنسي لافونتين:

نحن مقيدون بأحكام طبعنا من الولادة حتَّى الموت، إذا طردنا الطبع من الباب، فسيدخل إلينا ثانية من النافذة.

الحقيقة إنَّ الذين يتمتعون بالحس المرهف وحدهم يتحسسون تقييد الحرية، أمَّا اللامبالون فإنَّهم معجبون بأنفسهم ولا يرغبون في التغيير. ومع ذلك فإنَّ هذه الملاحظة ألا تدلُّ على أنهم يحصلون على السعادة ويحققون مصالحهم؟ الفئة الأولى، بلا شك،

يتلذذون، ولكن في الحياة الألم أكثر بكثير من الفرح. ويتحسس الإنسان في حياته اللذات والآلام، ففي الحياة دمعة وابتسامة. قال أحد الفلاسفة الإغريق: «الآلهة لا تعطي السعادة وإنَّما تبيعها». ويمكن أنْ نضيف للقول السابق: إنَّ الآلهة تبيعنا السعادة بسعر غالٍ. ومرهف الإحساس عادة يكون مبذراً. يرى خسارته ويكافح لينتصر على ذاته ويحاول شراء السعادة.

ويقضي العدل، أنْ نلاحظ ميزات كلٍّ من النمطين. عادةً يتصرف اللامبالون والهادئون بكثير من التعقل والحكمة. يعيشون بتواضع ولا يفتعلون المصائب والمشاكل. وقلّما يزعزعون الانسجام في المجتمع. أمَّا المبالون والانفعاليون فيقدمون التضحيات الكبرى، ويدهشون العالم بإنجازاتهم العظيمة. وكما يقول الكاتب الفرنسي مونتين(1533-1592): «يجب الحصول على خلطة عجيبة من الغرائبية والعبقرية والذكاء والقدرة على جمال التعبير». ذوي الأعصاب الباردة والهادئة يمكن أن يدرسوا الرياضيات والفلسفة والعلوم الطبيعية والجغرافيا والآثار والتحف النادرة.

ولقد شاءت الصدفة أنْ تعرفنا إلى هذين النمطين من الناس، إلى هذين الطبعين المتناقضين.

لقد درس إراست وليونيد في مدرسة داخلية واحدةٍ، وأصبحا صديقين حميمين مباشرةً. كان الأول جميل الطلعة، أمَّا الثاني فكان يثير اهتمام أناس بمحياه الذي يدلُّ على الذكاء. كان إراست منذ طفولته شديد الحساسية، وكان ليونيد منذ نعومة أظفاره هادئا وعاقلاً. أثار إراست إعجاب الناس بقدرته على الفهم، أمَّا ليونيد بقدرته على الاجتهاد. للوهلة الأولى، يبدو إراست كأنَّه لا يتعلم وإنَّما يتذكر أشياء تعلّمها سابقاً. أمَّا ليونيد فلا ينسى أبداً أشياء تعلّمها ذات مرة. يحبُّ إراست تأجيل أعماله إلى آخر لحظة وذلك بسبب ثقته بنفسه المفرطة، ولا يقوم بحفظ دروسه، في حين يقوم ليونيد بتكرار حفظ دروسه مرةً تلو المرة لأنَّه لا يثق بذاكرته. كان إراست أحياناً يشاغب، يتشاجر مع زملائه، ولذلك يُعاقب. ومع ذلك كان الجميع يحبونه. وكان سلوك ليونيد هادئاً، ولا يسبب الإهانة لأحد. ولذلك كان الجميع يمدحونه. اعتبروا الأول صادقاً وطيباً: وهو كان بالفعل هكذا. واتهموا ليونيد بالخبث والاحتيال. علماً بأنَّه كان فقط حذراً: بدت صداقتهما غريبةً، نظراً لتناقض طبعهما. ولكن الصداقة بينهما قامت بسبب اختلاف طبعهما، كلٌّ منهما بحاجةٍ إلى الآخر، إراست بحاجة الهدوء، وليونيد بحاجةِ أفكارٍ

نشيطةٍ تشده إليها. احتاجت انفعالية إراست إلى التواصل مع الآخرين، واحتاجت برودة ليونيد إلى النشاط.

عندما تلتهب مشاعر الإنسان وخياله آنذاك يحتاج إلى الكلام. وعندما يتوقف المرء عن العمل والنشاط يصبح بحاجةٍ إلى الإصغاء والاستماع، كان إراست منذ نعومة أظفاره يحب الأدب ولا سيما قراءة الروايات والشعر الذي يشيد بالبطولات والتضحيات والأعمال النبيلة. أمَّا ليونيد فلم يفهم كيف يمكن للإنسان أنْ يضيع وقته في قراءة الروايات والشعر، واعتبر نظم الشعر تسلية عقلية عديمة الفائدة وصعبة، واعتبر الشعراء ناساً يحبون الركض بعد أنْ يكبلوا أرجلهم بالقيود. قرأ ليونيد التاريخ بشغفٍ، فقط من أجل أنْ يعرف خباياه، قرأ التاريخ وتعرف عليه كما يتعرف الإنسان على القواعد. ويستغرب كيف لأصدقائه آراء متناقضة حول الأبطال. رفع إراست بطولات ألكسندر إلى أعلى الدرجات، إلى السماء. أمَّا ليونيد فاعتبره شجاعاً متهوراً. قال الأول عن ألكسندر: «إنَّه انتصر على العالم كلِّه». وأجاب الثاني: «من دون أنْ يعرف لماذا». أحبَّ إراست شخصاً اسمه كاتون لدرجة العبادة، لأنَّه ضحى بحياته من أجل الآخرين. أمَّا ليونيد فاعتبره فخوراً بذاته لدرجة الجنون. أُعجب إراست بالحرية في زمن الإغريق والرومان. واعتبر ليونيد الحرية شراً مطلقاً، لأنَّها تحرم الناس من الاستقرار والراحة والهدوء. آمن إراست بالخوارق، أمّا ليونيد فيبدي شكه في كلِّ ما ليس عادياً. يتساءل إراست بخيالٍ متوقدٍ، في حين يتساءل ليونيد ببرودةٍ.

لم تكن آراء صديقينا مختلفةً فحسب، بل أيضاً كانت تصرفاتهما مختلفةً. عندما احترق المبنى الذي عاشا ودرسا فيه في إحدى الليالي. آنذاك قفز إراست من فراشه، وأيقظ زميله ليونيد والآخرين، وأنقذ أغراض أستاذهم الثمينة من الحريق، من دون أنْ يفكر بأشيائه، وأخمد الحريق. وضم صديقه وقال له مفتخراً: «احترق المبنى، وخسرت كلَّ شيء، عندما تحل مصيبة عامة، من الأفضل أنْ ننسى أنفسنا». أجاب ليونيد ببرودة أعصاب: «تصرفتَ بغباء، لأنَّ الإنسان يجب أنْ يفكر أولاً بنفسه وبعد ذلك بالآخرين. جيد أنَّني استطعت التخفيف من أضرار تصرفك، جيد أنَّني استطعت إنقاذ أغراضي وأغراضك بما في ذلك الصناديق والكتب». هكذا فكر وتصرف ليونيد وهو في سن السادسة عشرة من عمره. وفي إحدى المرات عندما كان يتمشى ليونيد مع صديقه إراست على شاطئ النهر شاهدا وقوع صبي من على الجسر، تأوه إراست ورمى بنفسه

إلى الماء، حاول ليونيد منعه فلم يستطع. ولكنَّه لم يصرخ، ولم يفقد وعيه، وهرع بكلِّ ما استطاع إلى صيادي السمك الذين رموا شباكهم في الماء، وقدّم لهم روبلاً، لكي ينقذوا إراست الذي كاد أن يغرق. وبعد مرور دقائق خمسٍ انتشل الصيادون إراست والصبي، وقام ليونيد بتوبيخ إراست على تسرعه واتهمه بالغباء والجنون وبكى، مع أنَّه من الناس الهادئين. قبّل إراست صديقه وصرخ: «ضحيت بحياتي من أجل إنقاذ طفلٍ أمَّا صديقي فلقد أنقذني، يا لها من سعادةٍ!»

تركا معاً المدرسة الداخلية، وانخرطا في صفوف الجيش. أكّد إراست: «يجب البحث عن المجد والحصول عليه». أمَّا ليونيد فقال: «يجب علينا خدمة النبلاء». كان إراست يرمي بنفسه في المخاطر, في حين كان ليونيد يذهب إلى حيث يرسلونه. وقع إراست خلال فترة قصيرةٍ بسبب فرط حماسه أسيراً عند أعداء الوطن، أمَّا ليونيد فخدم ضابطاً هادئاً وحصل في نهاية الخدمة وبعد أنْ حطت الحرب أوزارها على وسام الصليب الذي يحمل اسم القديس غيورغي. وحصل إراست على الحرية. فرح إراست كثيراً لحصول صديقه ليونيد على ترقية، ولم يراوده شعور الحسد لأنَّ ليونيد سبقه في الترقية العسكرية. ولم يعكر مزاجه وطيبة قلبه أيُّ شعورٍ بالحسد، حتَّى في أدنى درجاته. بعد انتهاء الخدمة العسكرية، بدأ كلاهما العمل في الوظيفة المدنية. بدأ ليونيد عملاً صعباً ولا يحصل من خلاله على الشهرة. أمَّا إراست فعمل في مكتب أحد رجال الأعمال الأرستقراطيين، وقام بواجبه بإخلاص وتفانٍ، وأمل على حصول رضائه، وانتظر من خلال تفانيه في العمل الحصول على مركزٍ حكومي. ولكن لكي يتوفق في عمله لا بدَّ من قدر من المرونة والصبر والهدوء المستمر. وهذه الصفات الضرورية غير متوفرة في شخصية إراست. وكتب بشكلٍ جيدٍ ولكن عندما سلّم الوزير طلبه، لم يسلّمه بذلٍ من أجل الحصول على الموافقة. وطلب الثناء لأنَّ ذلك من حقه. لم يخف إراست غضب الوزير ولكنَّه خشي الإذلال. وقال لصديقه ليونيد: «يجب على الوزير أنْ يعلم أنّني لا أعمل لديه وإنَّما أعمل لدى الدولة. وأنا موافق لمدةٍ معينةٍ أنْ أخدم جندياً مجهولاً، لكي أحصل فيما بعد على المجد في وطني». فأجابه ليونيد: «صديقي العزيز! الموهبة لا تصنع العز للإنسان في الدولة من دون الحصول على إرضاء المواطنين، إنْ لم تخدم الناس فلن تستطيع خدمة الوطن. لا تحتقر الدرجات السفلى من الدرج، لأنها تقودك إلى الدرجات العليا. لا ينظر الإنسان الماهر إلى الأهداف البعيدة، وإنَّما دائماً

ينظر إلى الأسفل، إلى موطئ قدمه. لكي يسير إلى هدفه من دون أنْ تزل قدمه». هذا السير البطيء والمتأني لم يُعجب إراست المتوقد الذهن. وكان يعمل دون كللٍ أو مللٍ. وكان يحاول أحياناً الحصول على الراحة من تعب العمل. وبالتدريج أصبح يفضل الراحة على العمل، وأصبح الحبُّ الأمر الرئيس في حياته. وشعر بحقه في التمتع بشبابه, كان إراست في سن الشباب وذكياً ورائعاً وغنياً, ولذلك لاطفته النساء, وجامله الرجال وشعروا بالحسد تجاهه. وكلُّ هذا كان يدغدغ مشاعره وعواطفه. فأخذ يختصر ساعات العمل ليطيل ساعات التسلية. فوجد ابتسامات النساء الجميلات أقرب إلى قلبه من ابتسامة الوزير التي تعبر عن تقديره لأتعاب إراست. ولكن يجب أنْ ننصفه، فهو كان يشعر بالخجل لأنَّه يقصر في عمله. ولكي يتجنب أنْ توجه إليه أية ملاحظة كان يطلب إعفاءه من وظيفته. وكان الوزير ذكياً وعاقلاً ولذلك تريث، وأخيراً وافق على إقالة إراست من وظيفته بعد أنْ فرغ صبره. فأصبح إراست حراً وعاطلاً عن العمل.

هرع إراست إلى مكتب صديقه ليونيد وقال له: «هنئني لقد تخلصت من الوظيفة, حرموني من خدمة الدولة, ولكنهم لا يستطيعون حرماني من السعادة». هزَّ ليونيد كتفيه وقال ببرودةٍ: «أعبر عن أسفي، لا يجوز أنْ تكون عاطلاً عن العمل وأنت في ريعان الشباب، لا يجوز العيش للملذات فقط».

حصل إراست على الاستقالة، وبدأ يعيش لتلبية رغباته، وشعر بسعادة كبيرة للحياة الجديدة التي أخذ يعيشها، ولذلك هرع إلى صديقه ليونيد ليخبره عن سعادته. استمع ليونيد أخبار صديقه إراست، وترك الأوراق الحكومية التي كانت بين يديه. واتكأ إراست على الموقد وببرودةٍ أصغى لصديقه ولم تعجبه أخبار إراست الغرامية، ووجد أنَّ أخبار كلِّ العشاق متشابهة. واعتبر كلُّ واحدٍ الآخر على خطأ، فاعتبر إراست صديقه ليونيد قطعة من صخر، عديمة الإحساس. أمّا ليونيد فرأى أنَّ من واجب الإنسان العمل من أجل نفسه ومن أجل الآخرين، وليس قضاء وقته بالتسلية. استمر النقاش العبثي دون جدوى، وكان إراست أحياناً يتخلى عن عشيقته ليخبر صديقه ليونيد عن سعادته في المغامرات الغرامية، ويستقبل ليونيد أخبار إراست بابتسامة الفيلسوف. وكان إراست يشعر بمكانته عند عشيقاته ويتغلب في معظم الحالات على منافسيه. منذ القدم شبّه الناس الحبَّ بالوردة التي تأسر من يقترب منها برائحتها الطيبة وبمنظرها، ولكنها تجرح يديه بأشواكها. ومن سوء الحظ أنَّ الأشواك طويلة العمر، ولون الوردة الجميل

أقل عمراً من الأشواك. وكان إراست يتلذذ أحياناً ويشتاق لعشيقاته أحياناً، وكن لا يرغبن في التخلي عنه أحياناً أخرى. تألم لخيانة عشيقاته، وتقلباتهن. يجب ملاحظة أنَّ بعض الشبان وهم في ريعان شبابهم يرتبطون بعلاقات مع نساء خفيفات ومتقلبات ولا يعرفن الإخلاص. من الغرابة أنَّ بعضهن وإنْ أحبَّ فلا يخطر بباله الإخلاص أو الثبات على موقفٍ واحدٍ. وكثيراً ما كان إراست يهرع إلى صديقه المخلص ليونيد ليشكو له آلامه من النساء المخادعات، وكان ليونيد يتصرف بنبلٍ، فلا يسخر من صديقه، بل يهدئه ويضمّه إلى صدره ولا يسخر منه ومن آلام عشقه. ولكنَّ إراست نفسه كان ينتقد تصرفاته، ويلعن ضياعه، وهرولته وراء الشهوات، ويكتب هجاء عن النساء الخفيفات، ويقرأ الهجاء على صديقه ليونيد، وبعد ذلك يقرؤه على بعض عشيقاته ومن ثمَّ يلقي به في النار. ومن جديد يقع في غرام إحدى النساء وفي البداية يسميها ملاكاً, لأنَّه في بداية علاقته بأيِّ امرأة يسميها ملاكاً هبط إليه من السماء, وهي عادةً تقنعه بحبها له, ويذهب إراست إلى صديقه ليونيد ليصف جمالها وأخلاقها الرفيعة, ويضطر ليونيد للإصغاء إليه. وبكلمةٍ واحدةٍ كان إراست دائم التوتر إمَّا بحبٍّ جديدٍ, أو بخيبة أمله في العلاقة الجديدة. وأمَّا ليونيد فكان بعيداً عن كلِّ هذه الأجواء ويعيش حياةً هادئةً، ولا يشعر بفرحٍ في حبٍّ جديدٍ ولا يتألم لخيبة أمل، لأنَّه أصلاً لا يقيم علاقات مع النساء ولا يشعر بحاجة لمثل تلك العلاقات. لا يستطيع إراست أنْ يعيش وحده، وهو مرتبط دائماً بعلاقات مع الآخرين. أمَّا ليونيد فيشعر بالراحة لابتعاده عن المشاكل التي هو بغنى عنها. حسد إراست هدوء ليونيد، الذي كان يأسف لتوقد طبع صديقه إراست.

سافر إراست من مدينة بطرسبرج إلى مدينة موسكو، ليزور إحدى الجميلات، تاركاً صديقه ليونيد يتقلب بسبب مرضه، وفكر إراست عشرات المرات بالعودة إلى بطرسبرج لشعوره بالخيانة تجاه صديقه، ولكنه بعد أيام معدودةٍ يخبر صديقه بنيته على الزواج. كتب إراست لصديقه ليونيد: «بشكلٍ مؤكد أكتب لك، بعد الخبرة الطويلة والمتعددة مع الكثير من النساء، وجدت أنَّ العلاقات العابرة لا تدوم طويلاً، لأنَّ الهدف منها هو الوصول إلى اللذة، وتترك أثراً حزيناً في القلب، ولذلك لجأت إلى الرباط المقدس، أمام الله والناس والقانون، الذي يشدني إلى الاستقرار». طلب ليونيد لصديقه التوفيق في حياته الجديدة، وزاره في موسكو. وتعانقا بحرارةٍ. قال إراست: «الآن أرى إخلاصك في الصداقة». وأجابه ليونيد بهدوء: «أخذت إجازة لأذهب إلى القرية عبر موسكو».

وبالفعل لم يمكث ليونيد عند صديقه أكثر من يومين وسافر إلى قريته.

شعر إراست بسعادته، وكذلك شعر الآخرون بذلك. كانت زوجته نينا رائعةً ورقيقةً. وتلذذ معها بالحبِّ والهدوء. ولكنَّه بعد مرور فترةٍ قصيرةٍ، لاحظ في نفسه ميلاً غريباً إلى السوداوية، أصبح يشرد ويتكاسل ويشعر بسرور عندما يستطيع البكاء. أقلقته فكرة أنَّه وللأبد قد تقرر مصيره, ولم تعد لديه أمنيات في الدنيا, وعليه فقط أنْ يخشى فقدان الوضع الذي هو فيه. نحن لا نستطيع أبداً شرح الحالة التي يعاني منها إراست للناس الهادئين, لأنَّها تبدو لهم حالة جنونية, تحول الناس السعداء إلى ناسٍ أشقياء. لم يعد يبحث عن سعادة وهميةٍ. وأخذ يتوق إلى حياته الماضية التي قضاها من دون عمل، وتتولد في مخيلته أشباح حزينة.

عندما عاد ليونيد من قريته عرج على موسكو، ونزل ضيفاً عند صديقه إراست, ووجده في هذه الحالة التشاؤمية, ولذلك قرر البقاء عنده بعض الوقت. وبدا على وجه نينا علامات اللطف، وقام إراست عن غير قصد بمدح ليونيد. وأخذ الأصدقاء يلاطفون زوجة إراست. كان ليونيد يتصرف بهدوء كعادته، ويجد دائماً مادة للحديث المفيد في أوقات الفراغ. ولقد لاحظنا أنَّ الناس الهادئين يحصلون على إعجاب النساء أحياناً أكثر من الناس الانفعاليين، لأنَّ الانفعاليين بسبب تسرعهم المفرط يكونون مكشوفين وواضحين، أمَّا الهادئون فيتنكرون وراء قناع الهدوء وبذلك يثيرون فضول القلب النسائي. وفجأةً رحل ليونيد إلى مدينة بطرسبرج من دون أنْ يودع صديقه وزوجة صديقه.

استغرب إراست وأسرّ إلى زوجته التي بكت وحاولت إخفاء رسالةٍ, ولكنه انتزع الرسالة من بين يديها, الزوج الطيب, إلا أنَّه اكتشف أنَّ زوجته وقعت في حبِّ ليونيد إلى حد العبادة, الذي رفض خيانة الصداقة ولذلك ابتعد. وكتبت نينا في رسالتها إلى ليونيد تطالبه بالعودة وإلا فإنَّها ستنتحر بالسم. تجمد إراست, وارتمت زوجته الآثمة تحت قدميه تطلب المغفرة. وعندما رأى إراست شحوبها واصفرار وجهها, نسي كلَّ شيء وفكر فقط بإعادة الوعي إليها. فتّحت نينا عينها وعاد إليها الوعي وصرخ إراست وهو يضمّها: «يا لك من ملاك، سأنسى كلَّ شيء، سنكون سعداء». وكتب مباشرةً لصديقه ليونيد: «أيها الصديق المخلص والغالي جداً، فاق تصرفك النبيل كلَّ التصورات، ولكنَّني أجرؤ على القول بأنّني سأتصرف مثلك فيما لو حدثت لي تجربة مماثلة». وعبّر ليونيد

في جوابه عن أسفه لأنه أحدث بلبلة في أسرة صديقه. وكتب: «النساء رقيقات وطيبات وضعيفات مثل الأطفال، ولكن من هو هذا الصديق الذي يضحي بالصداقة من أجل تلبية شهوة أو تحقيق لذة قصيرة عابرة؟»

يستطيع أصحاب القلوب الطيبة على المغفرة والتسامح، ويشعرون بسعادة لأنهم حصلوا على حبِّ الذين أساؤوا إليهم، ولكن شعور التسامح لا يصمد طويلاً أمام الزمن، إنَّه مثل صوت أوتار الآلة الموسيقية يخفت ويتضاءل مع مرور الزمن، وهذا ما حدث مع إراست, فلقد أقدم على الطلاق من زوجته نينا, لأنَّه أخذ يشك في إخلاصها, فليس كلُّ الأصدقاء مثل ليونيد ينقذون أنفسهم بالهروب من إغراءات نينا.

اعتدنا على رؤية الأزواج المخدوعين ونتعاطف معهم أحياناً ونأسف أحياناً أخرى على تصرفهم الانفعالي، حتى أوضاع الأزواج الأرامل، الذين أخذ الموت منهم زوجاتهم، أكثر رحمة من الأزواج الذين طلقوا زوجاتهم واحتقروهن، لقد احتقر إراست النساء بوجه عام وقال: «لقد كنت مخلصاً وشريفا حتَّى مع عشيقاتي، وكانت النتيجة أنَّني أصبحت زوجاً مخدوعاً». بكى إراست بكاءً مراً مدة أسبوعين، وتسكع في الأراضي الروسية مدة أسبوعين. ولكي ينسى مصابه فكر بالكتابة.

يشكل القلب المرهف الحس منبعاً للإبداع، ولاسيما إذا كان صاحبه ذا ذوق سليمٍ. عاش إراست حياةً منعزلةً عن الآخرين، وأثار اهتمام الناس، ووصف في مؤلفاته الأخلاق النبيلة والناس الطيبين. ويشعر باقتراب الشهرة والمجد إليه, وأخذ يحدّث نفسه: «بحثت عنك أيها المجد طويلاً في المعارك الدموية مع الأعداء في ساحات الشرف, وأمَّا الآن فأبحث عنك في مكتب صغير هادئ وأكرس ما تبقى من حياتي لك, لم أستطع الحصول على السعادة ولكنَّني سأحصل على إكليل المجد الذي لن يذبل حتَّى بعد الوفاة ,لأنَّ الأكاليل الأخرى تذبل في الحياة الدنيا.....»

استبدل إراست بحلمه القديم حلماً جديداً، وكانت مفاجأة بالنسبة للقراء ولم تكن مفاجأة بالنسبة للمبدعين، الذين أخذوا يحسدون إراست على إبداعه، فلقد حسده المبدعون على نجاحاته، مع أنَّه لم يرهم ولم يعرفهم. فلقد ألف الحاسدون عنه الأهاجي ونشروا الأكاذيب وكانوا على استعداد لقتله بسبب شدة الغيرة والحسد. علماً بأنَّ إراست لم يسبب لهم الأذى لا بالقول ولا بالفكر ولا بالعمل. وكان رده عليهم بأنْ يكتبوا أفضل منه. ولكنَّهم لم يستطيعوا مجاراته في الموهبة الإبداعية، ويستطيعون فقط

تسميم حياته. وغمرت حياته الكآبة، ولذلك كتب لصديقه ليونيد: «عانيت كثيراً من خفة النساء، والآن أعاني من حقد الرجال، النساء يسببن الألم مع اللذة، ويسبب الرجال الأذى للآخرين من دون أنْ يستفيدوا شيئاً».

أجابه ليونيد: «إذا تعرضت للحسد فهذا برهان على نجاحك، والنقود ضرورية لتلبية الحاجات، والخدمة في دوائر الدولة ضرورية أيضاً للحصول على احترام الناس، أمَّا المنصب فهو العملة التي تيسر أمور صاحبها، المجد غالٍ، ولكن ليس كلُّ الناس يقدرونه. المجد ليس قطعةً نقديةً بل هو ميدالية، وأحياناً هو بديل عن النقود، الحسد موجود ويجب احتقار الحاسدين. والمحسود يجب أنْ يتحسس بالسرور، لأنَّ الشجرة المثمرة هي التي تُرمى بالحجارة، وأختم رسالتي بإبلاغك بنيتي على الزواج في الشهر القادم، وذلك لكي أتخلص من الأعمال المنزلية، والمرأة تستطيع حل هذه المسألة في ترتيب أمور المنزل.»

نسي إراست أعماله الإبداعية كلَّها وقرر المشاركة في عرس صديقه في مدينة بطرسبرج، عانى إراست من الشحوب واصفرار الوجه، وتزوج ليونيد، وأبلغ زوجته ببرنامجه: يوم في الأسبوع للسفر، وآخر لاستقبال الضيوف، يُسمح لربة المنزل بدخول مكتبه مرةً في اليوم ولمدة خمس دقائق. وافقت الزوجة على شروط زوجها، متبعةً نصيحة والدها. عاش معهما إراست وجلس مع الزوجة قرب المدفأة وقرأ لها الروايات الفرنسية، بكى إراست وبكت زوجة صديقه وتصادقا، واعتاد كلٌّ منهما على الآخر. والخطوة الأولى كانت المصارحة، واستمعت الزوجة لكلمات صديق زوجها باهتمام كبيرٍ وبمتعة لا مثيل لها، واشتكت في إحدى المرات على زوجها ليونيد لصديقه إراست, وقالت عنه, إنَّه هادئ جداً وغير مبالٍ, وقالت لإراست: «يا لها من غبية زوجتك نينا! كيف لم تكن سعيدة معك....؟»

وهكذا فإنَّها عبّرت لإراست عن حبها له من دون أنْ تعبر عن الحبِّ بالكلمات، عبّرت بنظراتها وبتصرفاتها، وكان على إراست الابتعاد عن بيت صديقه ليونيد لكي يعيش الأخير بطمأنينة مع زوجته, أراد إراست الابتعاد ولكنّه لم يستطع, وكان مع زوجة صديقه منذ الصباح الباكر حتَّى المساء, وارتعب أمام فكرة الخيانة. في أثناء ذلك كان ليونيد يقوم بأعماله الإدارية, ويغض الطرف عن حركات زوجته, ولكنه ليس أعمى, وفي أحد الأيام أبلغوا إراست بأنّه يستطيع تحمل مسؤولية صاحب البيت, لأنَّ ليونيد

سافر مع زوجته في العربة من مدينة بطرسبرج تاركاً له البيت بعد أنْ كتب له رسالةً: «أنت ستبقى طفلاً للأبد, وزوجتي ستبقى امرأةً, أعرفك معرفةً جيدة, وأردت تخليصك من توبيخ الضمير. كلفوني بإنهاء بعض الأعمال الحكومية في منطقةٍ بعيدةٍ وختم رسالته بكلمة صديقك المخلص للأبد». ويتوقع القارئ توبيخ الضمير الذي عانى منه إراست وهو مرهف الإحساس، الذي أخذ يعاتب نفسه, لأنه كاد أنْ يغوي زوجة صديقه المخلص, الذي ابتعد في الماضي عن إغواء زوجة إراست, ولم يرضخ لحالة الضعف التي مرت بها نينا. يا للعار! يا للخزي! هذه مكافأة الإخلاص والصدق.

ومن حسن حظ إراست أنه استطاع التعويض عن عيبه بأنْ قدّم خدمةً لوالد زوجة صديقه، إذ قدّم له مبلغاً من النقود، كان بأمس الحاجة إليها، وإلا فإنّه سيفقد أملاكه، هو كان متردداً في علاقته مع زوجة صديقه، من ناحية أراد الإخلاص لصديقه، ومن ناحيةٍ أخرى لم يرغب في إهانة الزوجة التي نسيت أنَّها متزوجة وأحبّت إراست.

حاول إراست نسيان الحالة التي أوصل نفسه إليها عن طريق الرحلات, ولكنَّه رأى في حياته المر والحلو ولذلك لم يستمتع بأيِّ شيء, عرف المجد والشهرة وعذاب الحب والإحباط والفراغ الروحي. لم يعرف قلب إراست الحسد. كان ينظر إلى القصور ويعلن أنَّ سكان القصور ليسوا أكثر سعادةً من سكان الأكواخ. ويرى أنَّ المدارس والجامعات تعلّم كلَّ شيء ما عدا تدبير الأمور الشخصية والحصول على المكاسب. وينظر إلى الشاب ذي الطلعة الجميلة والوجه الحسن والصحة القوية ويرى أنَّ هذا الشاب سيدفع ثمن مغامراته. أصبحت مشاعره بليدةً، هذا يحدث معه ومع غيره من الانفعالين بعد أنْ تحل بهم مصيبةٌ، وحاول مساعدة الفقراء، ولكنَّه بقي يستمتع لسماع الموسيقا والاستمرار في الإبداع الأدبي.

عاد إراست إلى أراضيه لكيلا تُدفن عظامه في أرضٍ غريبةٍ لأن صحته كانت في أسوأ حالٍ. اشتاق جداً لرؤية صديقه ليونيد، ولكنَّه لا يستطيع النظر في عينيه بعد ما حصل. وعندما التقيا سُرَّ كثيراً ليونيد الذي وصل منصباً مرموقاً في السلم الوظيفي في الدولة، وعرفه على زوجته الثانية الشابة، لأنَّ الأولى انتقلت إلى رحمة الله، وبعد وفاتها مباشرةً تكلّم ليونيد مع أهل فتاةٍ وبعد مرور عام على وفاة زوجته عقد قرانه على الزوجة الشابة الجميلة. لم يجرؤ إراست على البكاء بحضور ليونيد على رحيل تلك المرأة التي أحبته، ولكنَّه حزن حزناً شديداً على فقدان كاليستا. لاطف ليونيد صديقه

ولكنَّه لم يدعُهُ للبقاء في بيته.

قرر إراست تكريس ما تبقى من حياته للعزلة والأدب، ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فلقد قدّموا له رسالة من كاليستا كتبتها قبل ستة أيام من رحيلها عن هذا العالم، ومع الرسالة خصلة من شعرها، فتأكد من حبها الصادق والمتفاني له، ولعل هذا الحب سبب موتها المبكر، جعلته هذه الرسالة يعاني من السوداوية والتشاؤم. من الأفضل لو أنَّني كنت عشيقاً مخدوعاً، من أنْ أسبب الموت لإنسانة صادقةٍ، أخذ إراست يزور قبرها ويبكي بكاءً مراً، ويلوم نفسه، ومع هذا فكان أحياناً يشعر بالمتعة لأنَّ إنسانةً أحبَّه كلَّ هذا الحبِّ بكلِّ جوارحها وبحرارة لا توصف.

أخذ إراست يشعر بسوء صحته، وسمع بأنَّ زوجته السابقة نينا تعاني من ضائقةٍ ماديةٍ، التي عاقبها القدر على خيانتها، فأعطاها إراست نصف ممتلكاته مما يدل على شهامته ونبله، فما كان منها إلا أنْ ركعت على ركبتيها أمامه. مات إراست وكانت نينا بقربه، وكان يتمتم اسمي نينا وكاليستا وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. سامح إراست جميع النساء، ولكنَّه بقي يشكو من سوء حظه وقدره. لم يزر ليونيد صديقه إراست في أثناء مرضه، لأنَّ الأطباء وصفوا مرضه بانَّه معدٍ، ولم يشارك في الجنازة، معللاً تصرفه بأنّه لا يريد رؤية جثمان لا روح فيه. رافقه إلى مثواه الأخير اثنان زوجته السابقة نينا وخادمه، اللذان ذرفا دموعاً سخية على موته.

عاش ليونيد حياةً طويلةً ومحترمةً، احترمه القيصر والحكومة على خدماته للدولة ورجاحة العقل والإخلاص وطهارة الكف قام بأعمالٍ خيريةٍ كثيرةٍ، ولكن من دون أنْ يشعر بمتعة ذلك. لم يحترم الآخرين ولكنَّه كان يتجنبهم. لم يبحث عن المتعة، وحُرم من الأطفال ومن الزوجة وحاول نسيان ذلك. تمنى أنْ يعيش حياةً ثانية ونام مساءً ولم يستيقظ صباحاً. هكذا مات كأنَّه نام كما ينام في كلِّ يومٍ.

الوردة الورقية

حكاية في مسرحية

ف. د. كريفين

ترجمة: أحمد ناصر

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- **الأشياء المشاركة في التمثيل:**

ـ منفضة سجائر فارغة.

ـ وردة ورقيـة.

ـ كتابٌ سميك.

ـ مفتاح للسدادات.

ـ مسمارٌ فتيّ.

ـ جوزة.

ـ صبّار.

- **تجري الأحداث في غرفة مدخل، تطلّ نافذتها الصغيرة على الفناء.**

فضلاً عن الأشياء الضرورية كالمشجب والمرآة والطربيزة، ثمة فوق منضدة صغيرة عرجاء ـ منفضة سجائر قديمة فارغة تخصّ شخصاً قد هجر التدخين، ووردة ورقية غبراء، لا يُعرف كيف وقعت ها هنا، وأشياء أخرى ستتعرفون عليها أثناء عرض المسرحية.

• - عتبة –

نافذة. على طنفها ينتصب صبّار قديم غير حليق، يتطلّع إلى المدخل، الذي يقع في منطقة جانبية.

يشعر الصبّار بالملل، فيتثاءب باستمرار، ربما، على ما يبدو، لأنه يرى كل يوم الأشياءَ ذاتها.

ومن الشارع تتناهى من مكان علوي أصوات أغنية:

عملنا ليس عيباً،

الشغل نافعٌ ولذيذ.

أنا جوزة مرتّبة،

أحبُّ النظام.

الارتفاع لا يعنيني،

انحدر نحو الأسفل،

إذا ما رأيتُ وحلاً وغباراً...

تنظر الجوزة من النافذة. تقبع على غصنٍ، وبغصنٍ آخر تمسح الغبار عن جدار البيت.

تقول الجوزة للصبّار:

ـ مرحباً، ماذا تعملون هنا؟

الصبّار: (هو لا يعمل شيئاً، إنما لا يمكنه أن يجيب هكذا ببساطة) ها أنا أدرس هذه الطاولة الصغيرة.

الجوزة: وهل في هذا شيء من المتعة؟

الصبّار: (هو لا يرى شيئاً من المتعة، لكن عليك أن تُضفي على ما تقوم به معنىً ـ ما) نعم، ثمة متعة.

الجوزة: إذا لم تعارض، أنا أيضاً أمارس المراقبة، ولاسيما أن لديّ قليلاً من الفراغ.

الصبّار: اجلسي، ماذا هناك؟

جلست الجوزة بجانبه، وراحا يتطلّعان معاً إلى المدخل.

• الفصل الأول

طاولة صغيرة في المدخل المرئي من قبل الصبّار والجوزة. فوق الطاولة منفضة قديمة فارغة، ووردة ورقية، وكتاب سميك ومسمار شاب. وغير بعيدٍ عن الطاولة؛ شقٌّ ضيّق في

الباب، بحيث يستطيع قاطنو المدخل رؤية كلّ ما يجري في الغرفة.

الوردة الورقية: قد حلمت أنني أسافر إلى مكانٍ ـ ما. ..

المنفضة الفارغة: يا إلهي مرة أخرى هذه الأحلام! أنا التي لها ماضٍ عريق، لا تعتريني الأحلام، أما أنت... ما سبب ذلك؟ (توجّه كلامها إلى الكتاب السميك) قولوا، هل تعيرون الأحلامَ أهميّة ـ ما؟

يصمت الكتاب السميك.

المنفضة الفارغة: أنا، مثلاً، لا أعيرها اهتماماً قط. أذكر، أيامٍ في شبابي، حلمتُ بجبل «كازبيك». انتظرتُ وانتظرت، ثم بعد ذلك حلمت ببحر «البيلومور» *، والأمر أيضاً لم يتمّ. لا، الأحلام مجرد هراء. (توجّه كلامها إلى الكتاب السميك)، أليس حقاً؟

يصمت الكتاب السميك.

المنفضة الفارغة: هراء موصوف. في الآونة الأخيرة لم تعد تراودني الأحلام. إنه جهلٌ مطبق. (تصمت قليلاً ثم تتوجّه إلى الوردة الورقية) هل حلمتِ يوماً بالسفر إلى مكانٍ ـ ما؟

* البيلومور: البحر الأبيض، في الشمال الروسي، مساحته 80000 كم2، تربطه قناة ببحر البلطيق ـ المترجم.

تومئ الوردة الورقية إيجاباً.

المنفضة الفارغة: مع مَن، إذا لم يكن الأمر سرّاً؟

الوردة الورقية: آهٍ! ليس لهذا من أهمية.

المنفضة الفارغة: أجل، طبعاً. وردتنا مرةً أخرى يبست في سبيل أحدٍ ـ ما. كم مرة قلتُ لكِ يا حبيبتي، أنه من الضروري أن نتعلّق بالحياة بيسرٍ وبساطة. ثقي بتجربتي، كان لديّ عددٌ كافٍ من أعقاب السجائر. كانوا يحترقون، بينما كنتُ باردة، احترقوا تماماً، وها أنا ذا سليمة، كما ترين. الحبُّ يا له من مسألة! يجب أن يحب الإنسان بكلّيته، وبمهارة.

الوردة الورقية: مثل هذه المحاكمات العقلية غير مفهومة عندي.

المنفضة الفارغة: لا بأس ستتفهّمين، مجرد أنك تفتقرين إلى التجربة.

الوردة الورقية: هناك في الغرفة ـ الحياة الحقيقية.

المنفضة الفارغة: ما هو الشيء الحسن الذي وجدْتِه في الغرفة؟

الوردة الورقية: حسنٌ، انظري بنفسك، هاك، أترين طاولة المكتب؟ كلّ يومٍ تمور حركةً: أقلام الرصاص وأقلام الحبر تكتب أشياء معيّنة، الورقة والمسطرة والبيكار ـ كلّها منهمكة

بأعمالٍ طريفةٍ، مهمة.

المنفضة الفارغة: في رأيي عندنا أكثر هدوءاً مما هم فيه.

الوردة الورقية: أو هناك، مثلاً، منضدة المائدة، حولها يجتمع الكثير من الناس، وغالباً ما تكون الصحاف والفناجين، الملاعق والشوكات ـ بمزاجٍ مرح، رائق جداً.

المنفضة الفارغة: مرحٌ رائع!

الوردة الورقية: والأريكة! انظري إلى تلك الأريكة! أيّ طنافس جميلة عليها! آهٍ، كم أود الجلوس على هذه الأريكة!

المنفضة الفارغة: هذه فلسفة غير مفهومة بالنسبة إليّ. (توجّه كلامها إلى الكتاب السميك) وبالنسبة إليك؟ أنت، أيها الكتاب الحكيم، العارف، هل تفهم هذه الفلسفة؟

يصمت الكتاب السميك.

المنفضة الفارغة (للوردة): أنتِ تعبّرين عن الفكرة بصورة غامضة.

المسمار الفتيّ: لا شيء غامضاً البتة. الوردة محقة: أيّ حياة عندكم على الطاولة؟ رتابةٌ متواصلة.

المنفضة الفارغة: (تلتفت إليه) أيها الفتيّ، من أين ظهرتَ فجأةً؟

المسمار الفتي: لقد جئت من ورشة النجارة.

المنفضة الفارغة: أيّ قاطنٍ جديد هذا؟

المسمار الفتيّ: (ينتعش) أنتِ، أ لم تسمعي شيئاً عن ورشتنا؟

المنفضة الفارغة: (بشيء من التسامح) أيها العزيز، لدينا ما يكفينا لنسمع عنه.

المسمار الفتيّ: ما دام الأمر كذلك، سأحدثكم عنها. تدرون... إنها مكان رائعٌ جداً. مسحجنا (الفارة) أ لا تعرفونه؟

المنفضة الفارغة: أوّل مرة أسمع عنه.

المسمار الفتيّ: إذاً، لقد نجّر مسحجنا منذ مدةٍ غير بعيدة ألفاً من الشرائح، ولذا أدرجوا اسمه في لوحة الشرف.

المنفضة الفارغة: لوحة الشرف؟ وما هي؟

المسمار الفتيّ: حسنٌ، كيف هذا! أنتِ لم تسمعي عن لوحة الشرف؟ يسجلون أسماء أفضل العمال الذين تفوّقوا في عملهم.

المنفضة الفارغة: أيّ هذيانٍ هذا!

المسمار الفتيّ: لماذا هذيان؟ ها كم مثلاً: المطرقة، إنها أفضل الطارقين.

المنفضة الفارغة: أيها الفتيّ، أصدقاؤك الأجلاف قلّما يثيرون اهتمامنا. بالمناسبة، يبدو كأنك قد هربتَ منهم.

المسمار الفتيّ: أنا لم أهرب، لقد قالوا لي، أن الغرفة تحتاج إلى مسامير، فأبديتُ موافقتي. والغرفة هي وجهتي.

الوردة الورقية: (بحيوية) أنت تسافر إلى الغرفة؟ آهٍ، كم أود لو كنت مكانك!

المسمار الفتيّ: لماذا مكاني؟ أستطيع اصطحابك معي ببساطة. طبعاً، إذا ما وافقتِ.

المنفضة الفارغة: إلى أين يرسلونك؟

المسمار الفتيّ: إلى الجدار.

المنفضة الفارغة: أ إلى مكانٍ عالٍ؟

المسمار الفتيّ: ليس كثيراً.

المنفضة الفارغة: ليس كثيراً ـ يكفينا اللقاء على طاولتنا الصغيرة. (تتوجه إلى الوردة) سيكون هذا جنوناً إذا ما وافقتِ.

المسمار الفتيّ: (للوردة) قيل لي أن الجدار فارغٌ، ولا شيء مطلقاً هناك. بدايةً سيكون الأمر موحشاً قليلاً، لكن لا بدّ من أن يأتي أحدٌ ـ ما إلى المكان الفارغ.

المنفضة الفارغة: هل سمعتم، جدارٌ فارغ!

الوردة الورقية: أجل، فعلاً، الأمر غير مريح. أما كان بإمكانهم أن يرسلوك إلى الأريكة؟

المسمار الفتيّ: لا، الأريكة لا تحتاج إلى المسامير. مساميرها تكفيها.

الوردة الورقية: ربما على طاولة المكتب؟ أو على «حاملة الكتب»؟

المسمار الفتيّ: لا، هناك، أيضاً، لا شغل لي.

الوردة الورقية: آه، كم أنا آسفة، لأنهم لم يرسلوك إلى الأريكة! ثمة طنافس جميلة جداً!

المسمار الفتيّ: أؤكد لكم أننا لن نكون في حالٍ سيئة على الجدار. سنكون نحن الأوائل، وبعدئذٍ سيلحق بنا آخرون. لا بدّ من أن يكون البعض أوائل البادئين.

المنفضة الفارغة: أحدٌ ما ـ وهذا لا يعنينا. أحدٌ ـ ما، هذا لا يعني أن نكون نحن بالضرورة. تستطيع، أنت نفسك، أن تكسر رأسك، لكن ما من ضرورة للإمضاء عن الآخرين.

المسمار الفتيّ: اعذروني، ما تقولونه هراء. (للوردة) فلنمضِ، ستكونين في حالٍ جيدة، سترين.

الوردة الورقية: للحق، أشعر بشيء من الرهبة...

المسمار الفتيّ: أمرٌ جميل. فكّري. سأستقرّ في مكاني الجديد، وفيما بعد، إن وافقتِ

أخذتك، اتفقنا؟

الوردة الورقية: اتفقنا.

المنفضة الفارغة: هذه الأيام ترعرعت شبيبة متهوّرة. (توجّه كلامها إلى الكتاب) ماذا تعدّ هذا؟

يصمت الكتاب السميك.

ستارة

الفصل الثاني

الطاولة الصغيرة ذاتها. عليها المنفضة، الوردة الورقية، الكتاب السميك ومفتاح للسدادات.

مفتاح السدادات: (لمنفضة السجائر) آ، مرحباً أيتها العجوز، لم أتوقّع أن ألتقي بك ها هنا !

منفضة السجائر: (أصبحت الآن رصينةً، وقورة، لا يعجبها رفع الكلفة الذي اعتمده المفتاح) أنا لا أعرفك.

مفتاح السدادات: لا تعرفينني؟ أما أنا فأعرفك جيداً!

المنفضة الفارغة: كفَّ عن هذا أيها الوقح!

مفتاح السدادات: لا تندسّي في الزجاجة (لا تجادلي لمجرد الجدال ـ م.) أحتاج إليك في أمر.

المنفضة الفارغة: وأيّ أمرٍ هذا؟

مفتاح السدادات: كيف سأفتل هذه الوردة الورقية؟ أنا معجب بها إيجابياً.

المنفضة الفارغة: الفتل، مرّةً أخرى؟ أ لم تشبع فتلاً للسدادات كلّها؟

المفتاح: دعك من هذا، أيتها العجوز! أنا لا أحصي عليك أعقاب سجائرك.

المنفضة الفارغة: انس موضوع الأعقاب. أما فيما يخصّ الوردة فلن تفضي علاقتك بها إلى شيء، لديها خطيبها ـ المسمار الفتيّ.

المفتاح: المسمار؟ ذاك الذي تلقّى صفعة منذ أمدٍ قريب؟

المنفضة الفارغة: صفعوه؟ أ متأكدٌ من ذلك؟ ولماذا؟

المفتاح: استحقّها. دسّ أنفه في المكان غير المناسب. لذا صفعوه. (صمت ثم قال) ألا تعرّفينني على الوردة؟

المنفضة الفارغة: يا له من لجوج! حسنٌ، تعرّف! (إلى الوردة) عزيزتي، اسمحي لي أن أعرفك على زميلي القديم.

المفتاح: (بصوتٍ خافت) يمكنك ألاّ تنشري الأحاديث عن السن. (إلى الوردة) في عليّة المجتمع لا يُمكن إيجاد مثلك أيتها الفاتنة!

الوردة الورقية: (بدلال) وهل تدرون ما قد تجدونه في المقامات الاجتماعية العليا؟

المفتاح: كيف لا! أعرف. قيّض لي أن أفتل...

المنفضة الفارغة: يا للعجب، مجتمع! مجتمعنا أيضاً ليس سيئاً. بل لدينا كتاب، هو ذا عالي الثقافة.

الوردة الورقية: (للمفتاح) هل تسنّى لك المكوث على الجدار في الغرفة؟

المفتاح: ما الجدار! مكانٌ فارغ. لقد عرفتُ السدادات، التي طارت إليه، وصدمته مباشرة. لا شيء مميزاً في هذا، بدهي، لم يحصل ذلك.

المنفضة الفارغة: أرأيتم، قد قلتُ لكم! (تتوجّه إلى الكتاب) ها، أنتم أكّدوا أنني أفصحتُ عن الفكرة ذاتها.

يصمت الكتاب السميك.

المفتاح: (للوردة) وهل لديك أحدٌ على الجدار؟

الوردة الورقية: (محرجة) أجل، ثمة المسمار، أحد معارفي.

المنفضة الفارغة: خطيبها. هو ذاته؛ مَن تلقّى الصفعة، كما أكّدتم.

الوردة الورقية: (بذعر) ماذا تقولون؟!

المنفضة الفارغة: عليك أن تفكّري جيّداً قبل أن تربطي مصيرك مع مسمار مشبوه. لو كنت مكانك لفعلت!

المفتاح: نعم، في الارتباط معه الآن خطورة. الآن قد صدحت أغنيته.

الوردة الورقية: (بحيرة) كيف حصل هذا؟ لقد كان طيّباً، مسماراً مستقيماً. علامَ صفعوه؟.

المفتاح: بسبب تلك الاستقامة، بالذات. الاستقامة لا تفضي إلى الخير.

الوردة الورقية: ماذا بوسعي أن أفعل الآن؟ كنت أنتظر أن يهيئ نفسه، ويدعوني إليه...

المفتاح: وكنتِ ستسافرين إليه؟ إلى الحائط؟ أنت حمقاء.

المنفضة الفارغة: طبعاً حمقاء! أن تهجري طاولتنا الصغيرة المريحة، وتندفعي إلى جدارٍ مجهول ـ هذا، في أفضل تقدير، طيش.

المفتاح: نتيجة الملل لن تزحفي إلى الحائط، فحسب وهل ثمة حياة لديكم؟

الوردة الورقية: كم أنت محق، كم أنت على حق! لَكَم أحلم بالسفر من هنا إلى الغرفة!

المفتاح: أستطيع أن أقدم، بهذا الصدد، خدماتي.

الوردة الورقية: وهل بإمكانكم الوصول إلى الغرفة؟

المفتاح: هذا أمرٌ ميسور بالنسبة إليّ.

الوردة الورقية: لعل بإمكانك الاستقرار على الأريكة؟

المفتاح: طبعاً، على الأريكة! هذا أمرٌ مفروغ منه!

الوردة الورقية: آهٍ! خذني، خذني، أنا طوال عمري أحلم بتلك الأريكة.

المفتاح: بكلّ سرور! يا صغيرتي. أنا جاهز للقيام بأي شيء في سبيلك !

ستارة

الفصل الثالث

الطاولة الصغيرة ذاتها. عليها ـ المنفضة الفارغة والوردة الورقية والكتاب السميك.

الوردة الورقية: لقد حلمت من جديد أنني أسافر إلى مكانٍ ـ ما.

المنفضة الفارغة: أسافر، أسافر... كان عليك أن تسافري ـ فالفرص السانحة، على ما يبدو، قد تيسّرت بصورة وافية.

الوردة الورقية: لم أحزم أمري. كنت دائماً أخشى أمراً ـ ما.

المنفضة الفارغة: أمّا أنا فلم أخش شيئاً أيام زماني.

الوردة الورقية: أنت ـ شأنٌ آخر. طباعك مختلفة عني تماماً.

المنفضة الفارغة: وما شأن الطبع في هذا؟ مجرد أن على الفرد أن يعرف كيف يعيش. (تصمت) والمفتاح ما يزال منهمكاً في ملاذّه مع سدادات جديدة. أنا لم أثق أبداً باستقامته!

الوردة الورقية: (بحزن) أمّا أنا فوثقت.

المنفضة الفارغة: طبعاً! وهل أنت تفقهين شيئاً في حياتك؟ هاكِ مثلاً، لم تثقي بالمسمار، وها هو الآن ـ أ لم تسمعي؟ أيّ منصبٍ عال تسنّم في الغرفة؟

الوردة الورقية: قد كرّرتِ عليّ هذا أكثر من عشرين مرة.

المنفضة الفارغة: وسأقول هذا مئة مرة أخرى. لقد أضعتِ سعادتك بيديك. المسمار، ذاك الجميل، مسمارٌ مستقيم! وذلك المفتاح الأحمق روى أنّهم صفعوه.

الوردة الورقية: ما من ضرورة لنتذكّر المسمار.

المنفضة الفارغة: كيف لا ضرورة؟ فهو بطل! أ لم يأتِ إلى جدارٍ فارغ، والآن تحيط به اللوحات وصور المشاهير ومذكّرة التقويم. وهو نفسه يحمل لوحة بديعة؛ قرّةً للعين. لا، يجلس المسمار بمتانة، سأقول بصراحة ـ أنا فرحة من كلّ قلبي، إذ استقرّ في الأعالي. أمّا أنا، فأذكر

أن عقب سيجارة كان لديّ...

الوردة الورقية: المسمار، مسمارٌ خيرٌ، طيّب! أنا نفسي لا أدري كيف استطاع المفتاح أن يفتل رأسي.

المنفضة الفارغة: اغتررتِ بخصلات شعرك يا عزيزتي. أمرٌ عادي، أنثوي محض. والآن تأملي المسألة واستخلصي منها العبر.

الوردة الورقية: لكن، أنت نفسك قلتِ أن المسمار مستقيم أكثر من المعتاد.

المنفضة الفارغة: يعني، ليس مستقيم كثيراً، بل إلى أبعد حدّ. ما من ضرورة للمماحكة في الكلام.

الوردة الورقية: وأنتِ أطنبت في مديح المفتاح وخصلات شعره. أ ليست هي الحقيقة؟

المنفضة الفارغة: إنها الحقيقة، الحقيقة الجوهرية. في ذلك الزمن كانت خصلات شعر المفتاح تنفعه، فهو يتعامل مع السدادات فحسب، في حين كان لا بدّ للمسمار من التغلب على الجدار الحجري، والاستقامة ضرورية له. أتذكّر كان لديّ عقب سيجارة. ..

الوردة الورقية: حسنٌ، قولي لي: ماذا عليّ أن أفعل الآن؟

المنفضة الفارغة: علام تسألينني؟ أنا لن أساعدك في شيء. اسألي الكتاب ـ فهو حكيم، تحصيله العلمي رفيع المستوى.

الوردة الورقية: (تتوجّه إلى الكتاب) انصحني، أيها الكتاب، ماذا عليّ أن أفعل؟

يصمت الكتاب السميك.

المنفضة الفارغة: هيّا قولوا لها، فأنت تعلم، أنت ذكي.

الكتاب السميك: (يبادر أوّل مرة إلى الكلام) ارمِ الرزَّ في الماء الغالي، دعيه يغلي جيّداً واطبخيه مدة عشرين دقيقة...

ستارة

فصل الختام

النافذة. على رفّها يجلس الصبّار والجوزة، ويتطلّعان إلى المدخل.

الجوزة: يا لها من قصة !

الصبّار: (يتثاءب) أيّ قصة؟

الجوزة: قصة هذه الوردة الورقية.

الصبّار: تلك الوردة التي على الطاولة؟ إنها تجلس، كما كانت.

الجوزة: وأنت لم ترَ شيئاً؟

الصبّار: (يستدرك) كيف لا، رأيت، رأيت.

الجوزة: المسمار فتيّ مقدام. لقد أنجز عمله بصورة رائعة، إذ صعد على الجدار.

الصبّار: لماذا صعد؟ مجرد أنهم أخذوه وغرزوه.

الجوزة: ما لك! أ لم تسمع ما قال؟

الصبّار: (على عجل) سمعت، طبعاً سمعت.

الجوزة: المصيبة كلّها في أن الوردة ورقيةٌ. مثل هذا لا يحدث مع وردةٍ حقيقية. هل رأيت وردةً حقيقية؟

الصبّار: (قد أمضى حياته كلَّها في التطلع إلى المدخل فقط، لكنه مع ذلك قال) رأيت، كيف لا.

الجوزة: حسنٌ، أتمنى لك كلّ الخير. سأمضي، العمل ينتظرني.

الصبّار: إلى اللقاء!

تصعد الجوزة إلى غصنها، وتختفي خلف النافذة. يتناهى صوت أغنيتها:

عملنا ليس عيباً،

الشغل نافعٌ ولذيذ.

أنا جوزةٌ مرتّبة،

أحب النظام.

الارتفاع لا يعنيني،

انحدر نحو الأسفل،

إذا ما رأيتُ وحلاً وغباراً على الجدار.

يقف الصبّار على النافذة، ويتطلّع إلى المدخل بثبات. يريد أن يرى ما رأته الجوزة، لكن بعد دقيقة غدت نظرته ساهية، لا مبالية. الصبّار يتثاءب.

ستارة

بيغن وشارون
جائزة نوبل للموت
غابرييل غارسيا ماركيز

ت: بديع صقور

شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من أعجب العجائب أن مناحيم بيجن نال جائزة نوبل للسلام ـ ولكن ليس له دواء ـ يصعب علينا أن نصدق منذ أن نال الجائزة عام 1978، في نفس الوقت نالها أنور السادات رئيس جمهورية مصر، لأجل اتفاقية سلام في كامب ديفيد. هذه الاتفاقية كان ثمنها نفور العالم العربي من السادات، وبعد ذلك كانت سبباً في قتله، أما بيجن فقد سمحت له أن ينفذ مشروعاته الاستراتيجية، والتي لم يكملها بعد، ولكن منذ أيام قليلة كان السبب في المذابح الوحشية لآلاف اللاجئين الفلسطينيين في مخيمات بيروت.

لو كان يوجد جائزة نوبل للموت هذا العام لنالها بكل ضمان وبغير منافس /مناحيم بيجن/ نفسه والمجرم المحترف الجنرال /أرئيل شارون/.

وهكذا نرى الآن أن اتفاقيات كامب ديفيد لم تكن سوى صور، ليس لها مزية إلا حماية ظهر إسرائيل، ولتقضي أولاً على منظمة التحرير الفلسطينية وتركيز مستوطنين جدد.

للذين لديهم عمر طويل، ليتذكروا منشورات النازيين التي تماثل أغراض بيجن في التوسع مثلما فعل /هتلر/ وأراد أن يوسع إمبراطوريته في منتصف العالم.

وهو نفسه قال أنها الحل الأخير للمسألة اليهودية، ودفع إلى إبادة 6 ملايين روح بريئة. توسع الدولة الإسرائيلية والحل الأخير لمسألة فلسطين كما يراها نائل جائزة نوبل للسلام /1978/ ابتدأت في 5 حزيران الماضي باكتساح لبنان بالقوة العسكرية الإسرائيلية المدربة في علم التخريب والدمار. مناحيم بيجن أراد أن يبرر هذا الاكتساح الدموي بحجتين كاذبتين، الأولى: حجة اغتيال السفير الإسرائيلي في لندن/ شلومو أرجوف/ في أواخر أيار.

والثانية: حجة ضرب منطقة الجليل من قبل منظمة التحرير الفلسطينية المتواجدة في لبنان.

بيجن اتهم المقاومة الفلسطينية باغتيال السفير الإسرائيلي، وهدد بأخذ الثأر في نفس الوقت، ولكن الشرطة الإنكليزية بينت أن الفاعلين الحقيقيين هم من جماعة أبو نضال، الذين كانوا في الأشهر الماضية قد قتلوا بعض أعضاء منظمة التحرير، وفي ثاني حجة أثبت حالاً أن الفدائيين أطلقوا النار مرتين أو ثلاثة على الجليل وقتلوا شخصاً واحداً، والقذائف الإسرائيلية التي أسقطوها لأخذ الثأر ضد المخيمات الفلسطينية التي قتلت المئات من المدنيين.

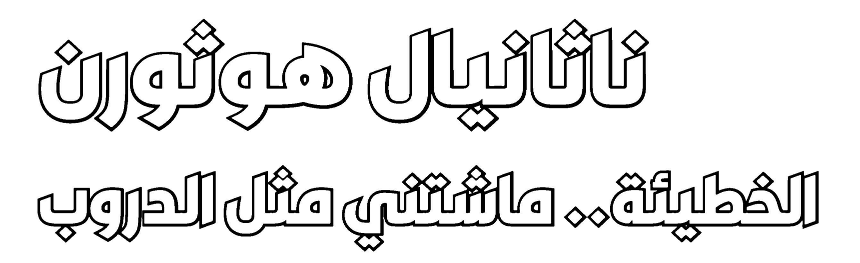
في الحقيقة أن الحرب التي أعلنها بيجن على أساس هاتين الحجتين، لم تكن شيئاً جديداً لقراء الجريدة الأسبوعية الإسرائيلية /عل همشمار/ التي أعلن فيها منذ شهر أيلول عام /1981/ أعني تسعة أشهر قبلاً، قائلاً: /أن الحرب المعلنة لا تميت أحداً/ والجيش الإسرائيلي المعتبر، والمدرب، الأكثر سلاحاً في العالم قضى على 30 ألف مدني فلسطيني ولبناني خلال أسبوعين، ودمر نصف مدينة، وخسائرهم في هذه المدة لا تزيد على 300 شخص.

الآن استراتيجية بيجن واضحة جداً: إبادة منظمة التحرير الفلسطينية.

حاول حذف المُطالب الوحيد بحقوق الفلسطينيين ـ القادر على المفاوضة من أجل السلام والمبنية على إقامة دولة فلسطين حرة في الضفة وغزة، وحيث نفس بيجن أعلنها أراضي أجداده وأجداد الشعب اليهودي.. هذا الاتفاق كان قريباً من 4 تموز الماضي عندما ياسر عرفات رئيس منظمة التحرير الفلسطينية قبل بمبدأ الاعتراف بالدولة الفلسطينية لأن في لقاء معه لصحيفة /لومون/ الفرنسية في باريس، ولكن بيجن أهمل ذلك الاعتراف لأنه يعرقل مشاريعه التوسعية القائمة على قدم وساق، وتابع حديثه بأن يقيم منطقة ضمان حول إسرائيل، وتغيير موقف حكومة سوريا، لتكون الخطوة التابعة للتوسع في حالة حرب دائمة بلا توقف، ونتيجتها الأخيرة لابد منها.

أنا كنت في باريس، حزيران الماضي لما كانت القوات الإسرائيلية تكتسح لبنان وبالصدفة كنت كذلك في العام الماضي لما كان القائد البولوني /خاروسيلسكي/ قد أقام الحكم العسكري في بولنيا ضد إرادة الأكثرية لشعب بولنيا.. كذلك كنت بالصدفة في باريس عندما القوات الأرجنتينية استولت على جزر ماليفينا، رد الفعل لهذه الحوادث الثلاث في الأوساط الصحفية والأدبية والرأي العام كانت لي بمثابة درس مثير، أزمة بولنيا أثرت في أوروبا وحدث رد فعل في الأوساط الاجتماعية، وأعطيت لي الفرصة لإضافة إمضائي بين المختارين والمفكرين والفنانين الذين أرادوا أن يقيموا حفلة تكريمية لبطولة الشعب البولوني في مسرح الأوبرا بباريس بحضور وزير الثقافة الفرنسي، ومع ذلك بعض الصناعيين الذين ضد الشيوعيين اتهموني علناً بان معارضتي ليست تاريخية مثلهم /لأنهم بولونيّون وأنت ماذا يهمك؟/ في هذا الجو العاطفي إن لم تظهر بشكل علني تكن خاملاً.

وبالعكس لما اكتسحت القوات الإسرائيلية لبنان بشكل دموي كان السكون عاماً حتى بين الأكثر تعصباً /جيرميس البولوني/ مع أن عدد الأموات والدمار لا يوجد نسبة بينهما وبين مأساة البلدين، أضف إلى ذلك أنه في نفس التاريخ استولت الأرجنتين على جزر مالفينا ومجلس الأمن للأمم المتحدة لم ينتظر 48 ساعة ليعطي الأمر بالانسحاب للقوات الأرجنتينية.



ناثانيال هوثورن
الخطيئة.. ماشتني مثل الدروب

د. حسن حميد

روائي وقاص وباحث من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ينحدر الكاتب الأمريكي ناثانيال هوثورن من أسرة عشقت البحر فجاورته في حياتها وأعمالها سنوات طوالاً، وقد غدا هورثون عاشقاً للبحر بالوراثة، فكان يكتب ويرسم على الشواطئ ما يعن له من أقوال وأشكال، ويراقب اندفاعات الأمواج وهي تأتي على أسطره الرملية فتمحوها، فيقدر أن الأمواج تمتلك قوة تدميرية لا يستطيع الرمل الإفلات منها أو مواجهتها، وقد أراد أن يكون كالأمواج قوةَ لا أحد يقف في وجهها في كلّ مغامراته وألعابه،

وقد ميّز نفسه من أترابه حين أقلع عن الكتابة على الرمال واكتفى بلعب الدور الذي تقوم به الأمواج، فكان يأتي على أفعال أترابه فيمحوها، وقد ظلت رغبته هذه هدفاً من أهداف حياته في بحثه عن الدور الأكثر تاثيراً وديمومة في الحياة، وبذلك لم يعد فعله هذا عبثاً طفلياً، بقدر ما صار منهجاً لحياته في كتابته ومعاشه معاً، ولكم كان في طفولته، وبعد انفضاض جولات اللعب مع أصدقائه، يعود إلى الشاطئ وحيداً لكي يرى ما الذي تبقّى من تلك الأشكال التي صنعوها أو تلك الكتابات التي خطّوها على الرمال.. وقد صارت هذه العادة فعلاً للمراجعة يقوم به لقراءة ما كتبه مرات ومرات، فإن رضي عنها أبقاها، وإلا فإنه يأتي عليهما بموج يشبه أمواج الشواطئ فيمحوه محواً كاملاً.

وحين كبر وتكامل وعيه رأى أن الحياة هي التي تمثل الأمواج البحرية لأنها تمحو الأسماء والأفعال العجلى التي تشبه الكتابات العجلى على أرض لا عمق لها كالرمال، وقد شخص أن أهل السياسة أسماءً وأفعالاً هم الأكثر تأثراً بأمواج الحياة التي تأتي عليهم وعلى أفعالهم لأنها لا تحفر عميقاً في ذواكر الناس لفقدها التأثير وعلة الديمومة والبقاء، وكذلك هم الأدباء والشعراء الذين يكتبون السطحي والهامشي من أجل إرضاء غايات هي الأخرى سطحية وهامشية لا لباب لها أو جوهر.

إن روح المغامرة التي هي ابنة شرعية للبحر قادت هوثورن إلى عالم الكتابة لأن هذه المهنة لم تكن ذات مردود أو نفع أو سمعة طيبة داخل المجتمع؟ لأن المجتمع الأمريكي عرف آنذاك جملة من القيم نظرت إلى الأدب والشعر والمسرح (كتابة وتمثيلاً) باستخفاف شديد، وحملت على الفنون عامة سيف الرقابة لأنها عدّتها شكلاً من الأشكال المشجعة على انحدار الأخلاق العامة، وعبثية السلوك، وتهافت المعاني.

ومع أن هوثورن كان يعي جيداً أن اختياره درب الأدب لا يعني المغامرة بسمعته فقط، وإنما يعني اختياره عالم الفقر والعوز، لأن الكتابة ما كان مقدراً لها آنذاك أن تعود بمكسب مادي يتيح للكاتب أن يعيش بيسر وهناءة.. فقد مضى (هوثورن) في درب الأدب حتى جعله حياته كلها.

ولد هوثورن في عام 1804 لأب بحّار، كان غيابه يطول حتى ليحسب هوثورن وأختاه أن أسرته مؤلفة من أمه وأختيه لأن حضور الأب كان أشبه بالومض في ليل مدلهم العتمة، وقد ارتحل والده وهو لم يزل طفلاً.

عاشت الأسرة حياة مادية متوسطة الحال، لكن الوالدة (التي كانت متأثرة جداً برحيل زوجها) سعت إلى أن تجعل من البيت ديراً بنظامه وعزلته، حتى إن أولادها الثلاثة عاشوا في عزلة داخل غرفهم، وهم في رحابة البيت، لذلك اشتق كلٌّ واحد منهم طريقة للحوار والتواصل مع الآخرين، إحدى الأختين كانت تغني، والثانية كانت تصنع الدمى وتتحاور معها، وهوثورن آخى خياله في الحوار والمحادثة والإلهام.

كانت الأسرة تعيش في ميناء (سالم) حيث هي البواخر، وأرصفة الميناء، والغرباء، والعمال، والضجيج، لذلك أرادت الأم أن تحرس أولادها بعزلة وهدوء وتربية، حمايةً من غواية البحر كي لا يمشي أحد منهم في طريق الأب الذي مات في البحر بعدما عشق حياة البحر، واكتوى بأسراره ومفاجأته.

لم يحصل هوثورن على تعليم يوافي طموحه، لكنه عمق ثقافته عن طريق مطالعاته الشخصية، ولم يكن مجتهداً، كما ينبغي، لكي يتفوق على أقرانه كما قال عنه أساتذته، وإنما كان هادئاً ميالاً لعزلة، يقوم بواجباته المدرسية التي تؤهله للنجاح فحسب، ولم يكن صاخباً في ألعابه مع أترابه في كل سني طفولته؛ بعد المدرسة الثانوية التحق هوثورن بكلية بودوان دارساً للحقوق التي أبدى فيها تفوقاً في حيازة علومها، مثلما أبدى نباهة في اختياره الموضوعات التي كتب فيها، وكلها موضوعات تخص قضايا الحقوق، والقانون الدولي.

في هذه الكلية زامل هوثورن صديقه فرانكلين بيرس الذي غدا رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية، وبسبب صداقتهما المتينة، وثقة أحدهما بالآخر، انتسب هوثورن إلى الحزب الديمقراطي، وعمل في مستهل حياته موظفاً في الجمارك، وهناك أتاحت له الظروف بعض الوقت ليكتب بعض أعماله الأدبية التي لاقت صدى طيباً في الصحف والمجلات التي نشرت فيها، وحين تسلم صديقه فرانكلين بيرس مهامه كرئيس للولايات المتحدة أدخله إلى السلك الدبلوماسي، فغدا قنصلاً دبلوماسياً في بريطانيا وإيطاليا.

في تلك الفترة أي في مرحلة الدبلوماسية تزوج هوثورن من صديقته صوفيا بيودي التي أخرجته نهائياً من عالم العزلة، أو لنقل من حياة العزلة التي عاشها سابقاً، وشجعته كثيراً أن يصبح كاتباً أمريكياً مشهوراً، وقد اعترف هوثورن أن صوفيا بيودي (الزوجة والحبيبة) هي السبب الجوهري الذي جعله يغوّر بعيداً في عالم التأليف والإبداع، وأنها هي القارئ الأول الذي امتدح كتابته، والناقد الأول الذي أشار إلى

هفواته من جهة وإلى براعاته من جهة أخرى، وقال أيضاً: إنه لولا صوفيا بيودي لأخذته عوالم السياسة وطوّحت به بعيداً عن عوالم الثقافة والكتابة والإبداع، فقد كانت عوالم السياسة مغرية وغاوية بحق، وجاذبة إلى حدّ العماء بحق أيضاً، وغيرعوالم السياسة التي كادت تختطفه، كانت النيران تختطف الكثير من كتاباته أيضاً، فقد كان يقرأ كتاباته بالقرب من نيران الموقد، وقد راح يرمي إليها كل ما لا يعجبه منها، وهنا يقول في سيرته الذاتية إن زوجته صوفيا بيودي أنقذت كتاباته من غواية السياسة وألسنة النيران اللاهبة.

ومن طقوسه الكتابية أنه كان يقرأ في الصباح، ويكتب بعد الظهيرة، ويخرج للتنزه ليلاً، فهو يلجأ إلى عزلته مع الكتاب في وقت خروج الناس وانتشارهم، ويجالس ورقه بكامل يقظته في الوقت الذي يذهب الناس فيه إلى القيلولة، وينتشر في العلن، وسط الطبيعة، حين يأوي الآخرون إلى بيوتهم وفرشهم.

ولأن هوثورن انشغل بقضايا السياسة وخلافاته، فإنه عاش اضطراباً في أوقات العمل، لقد عمل في الجمارك حين كان الديمقراطيون في الحكم، وفصل من العمل حين عاد الجمهوريون إلى الحكم، لهذا تقلبت الحياة بـ هوثورن وفق تقلبات السياسة، (عادةً ما يفقد موظفو أي حزب من الحزبين اللذين يحكمان في الولايات المتحدة الأمريكية ـ الديمقراطي والجمهوري ـ وظائفهم حين يتبادل الحزبان أدوار الحكم تبعاً لنتائج الانتخابات) في أوقات انقطاعه عن العمل الوظيفي كان يعمل مستشاراً مالياً، في المقاطعة التعاونية (بروك فارم) التي تبنت الأفكار الاشتراكية، وفي فترات انقطاعه عن العمل الوظيفي أيضاً كان ينكب على كتابة القصص والروايات التي وفّرت له دخلاً مالياً أعانه على قضاء شؤون حياته.

في عام 1846، وحين استلم الديمقراطيون الحكم، عين هوثورن مشرفاً عاماً على جمارك ميناء (سالم)، وكان يتقاضى راتباً سنوياً مقداره 1200 دولار في السنة، وهذا راتب خرافي آنذاك.

لكنه وبعد سنوات أربع فصل من عمله مع عودة الجمهوريين إلى الحكم، ولم تنقذه من الضائقة المادية سوى جهات ثلاث هي: كتاباته، وإعانة أصدقائه، وحكمة زوجته التي غدت أماً لطفلين، ولكم كانت تفرح حين يتاح له الوقت بعيداً عن أعباء الوظيفة كي يخلو إلى أفكاره وأقلامه وأوراقه، ولكم كانت تدخر من مال الوظيفة بعيداً عن

أنظاره من أجل أوقات الانقطاع عنها (أعني الوظيفة)، ولكم أعانه الأصدقاء وأمدوه بالمال تقديراً لأدبه، مثلما أعانته كتاباته على استجرار المال والشهرة.

أدبه:

كانت بدايات هوثورن الأدبية في النشر مع روايته (فانشو) سنة 1828، وفيها يصوّر جمال العزلة، وعدم مخالطة الآخرين كي لا تكون المخالطة مجالاً للخطيئة، ومن بعد تغدو الخطيئة مقدمة لعذاب قادم، ولم تلاق هذه الرواية أي اهتمام من القراء أو النقاد، ولم تعد على هوثورن بأية مكاسب مالية، بل فرّخت أسئلة ثقيلة وموجعة دارت حول جدوى الكتابة.

بعد هذه الرواية كتب مجموعة من القصص ظهرت في أربعة أجزاء متتالية في خمسة عشر عاماً، وكانت تحت عنوان (قصص رويت مرتين) وقد حملت بعض أجزائها عناوين فرعية، و حققت له حضوراً وافراً في المشهد الثقافي الأمريكي آنذاك، لقد بدأ بإصدار الجزء الأول منها سنة 1837، [وللقارئ الكريم أن يلحظ كيف مرت سنوات طوال على صدور عمله الروائي الأول ـ فاشيو ـ ومعاودة الكتابة، لأن إخفاق روايته احتاجت إلى كل تلك السنوات لمحو خيبته الأدبية] والثاني كان 1842، والثالث سنة 1846، والرابع سنة 1852، وتنظم القصص روحٌ تمجد السماء من دون أن تتخلى عن الآثام التي تلف الناس على الأرض، إنها قصص تعبر عن توجه هوثورن الحميم في معالجة القضية التي رهن حياته من أجل الكشف عنها، وهي المتمثلة بمعادلة الخطيئة والعذاب، أو الخطيئة والعقاب، وما هو بينهما من اعتراف، وفيها انتقال من الواقع إلى الخيال، مثلما فيها المزج بين الواقع والخيال لأن في الواقع خيالاً، وفي الخيال واقعاً، ولأن هذه الثنائية هي عماد الحياة، عليها تنهض، وبها تُقيّم.

ولعل العمل الأدبي الذي يجلو هذه القضية ويبدي جوهرها وتأثيرها في النفوس هي روايته (الحرف القرمزي) التي صورت الحب الظليل الذي يقع بين امرأة جميلة جداً هي (هستر برن) وشاب قسيس جميل جداً أيضاً هو (آرثر ديمسدال)، والمشكلة هنا لا تكمن في عمل القس فحسب، وإنما هي كامنة في أن المرأة (هستر) متزوجة من الطبيب (روجر شيلنجوبرث) الذي غاب عن زوجته سنوات عدة، ثم يعود ليجد زوجته أماً لطفلة صغيرة اسمها (بيرل)، وتنعقد جدلية صراع هذه الرواية من هذه العلاقة بين

هذه الشخصيات الأربع: القس (ديمسدال) والمرأة (هستر) والزوج الطبيب (شيلنجو برث)، والطفلة (بيرل).

المرأة تعترف بالخطيئة، والقس يطالبها بالاعتراف، أي أن تذكر اسم عشيقها والد الفتاة، والزوج الطبيب ينتظر النتيجة، والطفلة تلعب دور الأمل الجديد لحياة اخترقتها قسوة الظروف، وقسوة الغياب، ونداءات الجسد، ونداءات الروح، والعطش للحب، وأسئلة الفرح، وأدعية الليل الخافقة إلى حدّ الهمس.. حتى أنهكتها تعباً وشكوى وأسئلة مُرة.

هذه الرواية (الحرف القرمزي) هي التي منحت هوثورن الشهرة، وهي الرواية التي لم يكن راغباً بنشرها لعدم قناعته بها، ولعدم استطاعته تقبل خيبات أدبية جديدة، لكن ناشر أعماله (جيمس. ت. فيلدز) أخذ مخطوطة الرواية، وحين قرأها تبناها، وخاطب هوثورن قائلاً إنه كتب الرواية التي ستخلد اسمه، وهكذا كان فعلاً، أما عنوان الرواية فيشير إلى حرف (ز) أول حروف كلمة (زانية) التي طبعته (هستر) على ثوبها وعلى نحو ظاهر معترفة بخطيئتها، في حين طبعه القس ديمسدال (الذي راوغ كثيراً كي لا يعترف) على جلده وأخفاه تحت ثوبه الطويل.. لكن اعترافه أخيراً، جعله يمزق الثوب كي يبدو حرف (ز) أول حروف كلمة زانٍ، جلياً ظاهراً أيضاً، القرمزية هنا عند القس وعلى جلده نصف، والقرمزية هناك على ثوب (هستر) نصف آخر، وباجتماعهما تبدو الخطيئة.. التي انتظر (شيلبنجوبرث) الإفصاح عنها طيَّ مكابدات وآلام وهواجس كادت تقضي عليه.

بعد هذه الرواية (الحرف القرمزي) كتب هوثورن رواية عنوانها (المنزل ذو القبب السبع)، وهي مثقلة بالخطيئة أيضاً، وتتعاورها وخزات الضمير من كل الجوانب، والندم يعصف بها وتجلوها تحت وابل من الأحزان المطيرة، ثم كتب روايات أخرى من أبرزها رواية عنوانها (إله مرمري.. للحقول)، تعالج موضوع الخطيئة والعقاب وما بينهما من اعتراف أيضاً. لقد أراد هوثورن أن يقول: إن المجتمع ظالم ولكن لا بدّ منه، وأن الخطيئة عار، ومكابدات، وندم.. ولكن لا بدّ منها، ولا خلاص إلا بالرضا!

نوافذ

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة واختيار وإعداد: **منـــير الرفـــاعي**

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- **جائزتا نوبل للآداب 2018 و2019 لـ بولندية ونمساوي.**
- **أولغا توكارتشوك البولندية المثيرة للجدل...**
  توجت بنوبل عن خيالها السردي الموسوعي.
- **بيتر هاندكه.. وشاعرية التكثيف والايجاز.**
- **السطو على جائزة نوبل؟**
- **لماذا منحت السويد نوبل الآداب لصديق مجرمي الحرب!**

جائزتا نوبل للآداب 2018 و2019 بولندية ونمساوي

توجت الكاتبة البولندية أولغا توكارتشوك بجائزة نوبل للآداب لسنة 2018 بعد إرجائها السنة الماضية بسبب فضيحة جنسية. ونال النمساوي بيتر هاندكه جائزة 2019، حسبما أعلن الأمين العام الدائم للأكاديمية السويدية المانحة للجائزة ماتس مالم.

وأعلن الأمين العام الدائم للأكاديمية السويدية المانحة للجائزة ماتس مالم أن أولغا توكارتشوك كوفئت «على خيالها السردي الذي يرمز من خلال شغف موسوعي إلى تجاوز الحدود كشكل من أشكال الحياة».

فيما كوفئ بيتر هاندكه على أعماله «التي غاصت في فرادة التجربة البشرية، مدعومة ببراعة لغوية».

وألفت أولغا توكارتشوك (57 عاماً) حوالى 12 عملاً وتعد ألمع روائيي جيلها في بولندا. وتتراوح أعمالها المتنوعة جدا بين القصة الخيالية الفلسفية (الأطفال الخضر 2016) والرواية البوليسية البيئية الملتزمة والميتافيزيقية (على عظام الموتى 2010) وصولاً إلى الرواية التاريخية الواقعة في 900 صفحة (كتب يعقوب 2014). وقد ترجمت أعمالها إلى أكثر من 25 لغة.

ولا تتردد الكاتبة اليسارية الملتزمة سياسياً وبيئياً في انتقاد سياسة الحكومة الحالية المحافظة والقومية في بلادها. كما أنها نباتية وتتميز بتسريحة شعر بضفائر إفريقية.

من جهته، أصدر بيتر هاندكه (76 عاماً) أكثر من 80 عملاً فهو أحد الكتاب باللغة الألمانية الذين يتمتعون بأكبر نسبة قراءة. وحولت الكثير من أعماله إلى مسرحيات.

وقد أصدر أول عمل له بعنوان «الزنابير» سنة 1966 قبل أن يشتهر مع «توتر حارس المرمى خلال ركلة الجزاء» في العام 1970 ومن ثم «المصيبة اللامبالية» (1972) الذي يرثي فيه والدته بشكل مؤثر.

وبرغم تتويجه، فهو من الشخصيات التي ترى أنه ينبغي إلغاء جائزة نوبل الآداب «فهي شكل من أشكال التقديس الزائف الذي لا يفيد القارئ بشيء».



أولغا توكارتشوك

البولندية المثيرة للجدل

توجت بنوبل عن خيالها السردي الموسوعي..

تُعد أولغا (57 عاماً) أديبة مجهولة في منطقتنا العربية، وربما نيلها جائزة البوكر المعروفة في العام الماضي (2018) كان سيُعجّل بترجمتها إلى العربية، وخاصة روايتها «رحلات» الفائزة آنذاك، ولكن لم تمُهل الأيام المترجمين، فسرعان ما نالت جائزة نوبل للآداب يوم أمس لعام 2018، وهذا ما يُرسّخ الوصف الذي أطلقه النقاد عليها بأنها «أنجح كاتبة أوروبية» بنيلها جائزتين عظيمتين في عام واحد.

ووفق ما قاله الإعلام -بعد نيلها جائزة نوبل لعام 2018- فإنّ أولغا تُعد من «أنجح كُتاب جيلها شهرة ورواجاً حتى قبل حصولها على نوبل، وربمّا جاءت الجائزة متعجّلة إليها». وربمّا يعني ذلك أن الجائزة الكبرى كان من الممكن أن تنتظر لعدّة أعوام أخرى، طالما أنها نالت «المان بوكر» في العام الماضي، وأدى ذلك إلى انتشارها عالمياً من خلال استعادة ترجمة رواياتها السابقة، مثل رواية «اضطراب».

من جهة أخرى، رأى بعض النقاد أن نيل أولغا لجائزة نوبل يعني أنها تستحقها ليس لكونها كاتبة فقط، خاصة مع وجود كاتبات مخضرمات وشهيرات مثل مارغريت أتوود (1939) وماريز كوندي (1937) ولودميلا أوليتسكايا (1943)، وبالتالي انحيازا لقيمتها في الكتابة أكثر من كونها امرأة كان لا بدّ من اختيارها بين عدد آخر من الأديبات.

«رحلات» تاريخية تقودها للعالمية

بدأت أولغا عالمها الأدبيّ مع نشر مجموعة شعريّة «مدينة في مرايا» (1989) وهي في السابعة والعشرين من عمرها. ثم أتبعت ذلك بروايتها الأولى «رحلة كتاب البشر»، وهي رحلة عاشقين للبحث عن «سر الكتب»، وهي إشارة رمزيّة للبحث عن الحياة نفسها. يجري الكتاب في فرنسا القرن السابع عشر حتى نشر الرواية في عام 1993، التي حقّقت للكاتبة شعبيّة كبيرة سواء لدى القرّاء أو النقّاد.

بعدها بثلاثة أعوام نشرت تتمة الرواية تحت عنوان EE، وهو الأحرف الأولى من اسم بطلته Erna Eltzner وهي فتاة نشأت في عائلة بورجوازيّة ألمانيّة بولنديّة طوّرت قدراتها بشكل خارق.

أيضاً في عام 1996 نشرت أولغا روايتها الثالثة بعنوان «أور وأزمنة أخرى» وهي روايتها التي ما زالت تصدر في طبعات جديدة، وتحقق لها نجاحاً مستمراً أدبياً وتجارياً، وتدور في مدينة «أور» المتخيّلة في شرق بولندا، الذي يسكنه المحاربون القدامى غريبو الأطوار.

أولغا تروي حياة سكان تلك المدينة خلال ثمانية عقود، أي منذ عام 1914. المدينة التي تكون تحت حماية أربعة ملائكة هم رفائيل وأوريل وغابرييل ومايكل، وتروي أولغا بالتوازي التاريخ البولندي المختلف والمتنوع، مع حكايا ومصائر الناس، مع ما يتلقونه من أفراح وعذابات، بذلك الأسلوب التي تبدو فيه «أور» كأنّها منظورة من خلال زجاج محترق!

سرعان ما تُرجمت هذه الرواية إلى كثير من اللغات، من بينها الألمانيّة، ومن وقتها صار يُنظر إلى أولغا توكاركوك على أنّها من أفضل أصوات السرد البولندي، وكانت وقتها في الرابعة والثلاثين من عمرها.

بعد هذا الاحتفاء الكبير ابتعدت أولغا عن الشكل المعروف للرواية التي اشتهرت به إلى كتابة نصوص ومقالات نثرية، ليصدر كتابها «خزانة ملابس» (1997)، وهو عبارة عن ثلاثة نصوص قصيرة تحت عناوين (نهار منزل. ليلة منزل. 1998). صحيح أنه صدر رواية، كما يظهر على غلافه، غير أنه كان مزيجا من نصوص تبدو مثل رقع على سجادة واسعة. رسومات ومقالات نثرية حول الماضي والحاضر في مسقط رأس الكاتبة على الحدود البولنديّة التشيكيّة. على الرغم من أنه كان الكتاب الأكثر صعوبة، على الأقل بالنسبة لأولئك الأقل دراية بتاريخ أوروبا الوسطى، فإنه كان الكتاب الوحيد، حتى ذلك الوقت، الذي تُرجم لها إلى الإنجليزية.

منذ ذلك الوقت نشرت أولغا مجموعتين من القصص القصيرة «الدمية واللؤلؤة» (2000) و»العزف على طبول كثيرة» (2001)، وشاركت مع اثنين من القاصين المجايلين لها وذوي الشعبيّة مثلها (جيرزي بلش وأندريه ستاسيوك) في إصدار كتاب قصصي من وحي أعياد الميلاد.

بعد ذلك عادت إلى كتابة تلك الروايات الضخمة، بأزمنتها الطويلة، وشخصيّاتها الكثيرة، وحكاياتها التي تبدو لا نهائيّة، ضمن التاريخين البولندي والألماني، وكذلك الأوروبي، الذي يبدو وكأنّه لا ينتهي بين يدي أولغا، فأصدرت روايتها «اضطراب» التي تُرجمت مباشرة إلى كثير من اللغات الأوروبيّة، ولتنهال عليها الجوائز والمنح والطبعات والأرباح، لحين صدور روايتها الأشهر «رحلات» التي حازت على جائزة المان بوكر.

إثارة الجدل

وبحسب صحيفة الغارديان فأولغا هي نسوية نباتية، وتعيش مع شريكها المترجم وكلابها في منطقة ريفية في سيليزيا السفلى التي أصبحت جزءًا من بولندا فقط بعد الحرب العالمية الثانية.

وكان عمل أولغا «قد محراثك على عظام الموتى» قد مضى عليه عشرة أعوام عندما ترجم إلى الإنكليزية، ويدور عن حكاية امرأة عجوز غريبة الأطوار تحقق في جرائم قتل البشر والحيوانات في مجتمع الغابات النائية، وتتعرض للتحالف بين القوة والمال والبطريركية حتى نهايتها المأساوية.

وبدا العمل متسقا تمامًا مع أزمتنا السياسية والبيئية الحالية، وعندما تحولت الرواية إلى فيلم في مهرجان برلين السينمائي عام 2018 نددت به وسائل إعلام بولندية ووصفته بأنه «عمل معاد للمسيحية بشدة ويشجع الإرهاب البيئي».

في المقابل ردت أولغا بالقول ‹›كنت ساذجة جداً إذ اعتقدت أن بولندا ستكون قادرة على مناقشة المناطق المظلمة في تاريخنا».

وتحكي روايتها الأخيرة «كتاب يعقوب» قصة زعيم ديني في القرن الثامن عشر يدعى يعقوب فرانك، قاد عملية التحول القسري لأتباعه اليهود إلى الإسلام والكاثوليكية في مراحل مختلفة، وتتناول الرواية حلقة مهمة من التاريخ اليهودي.

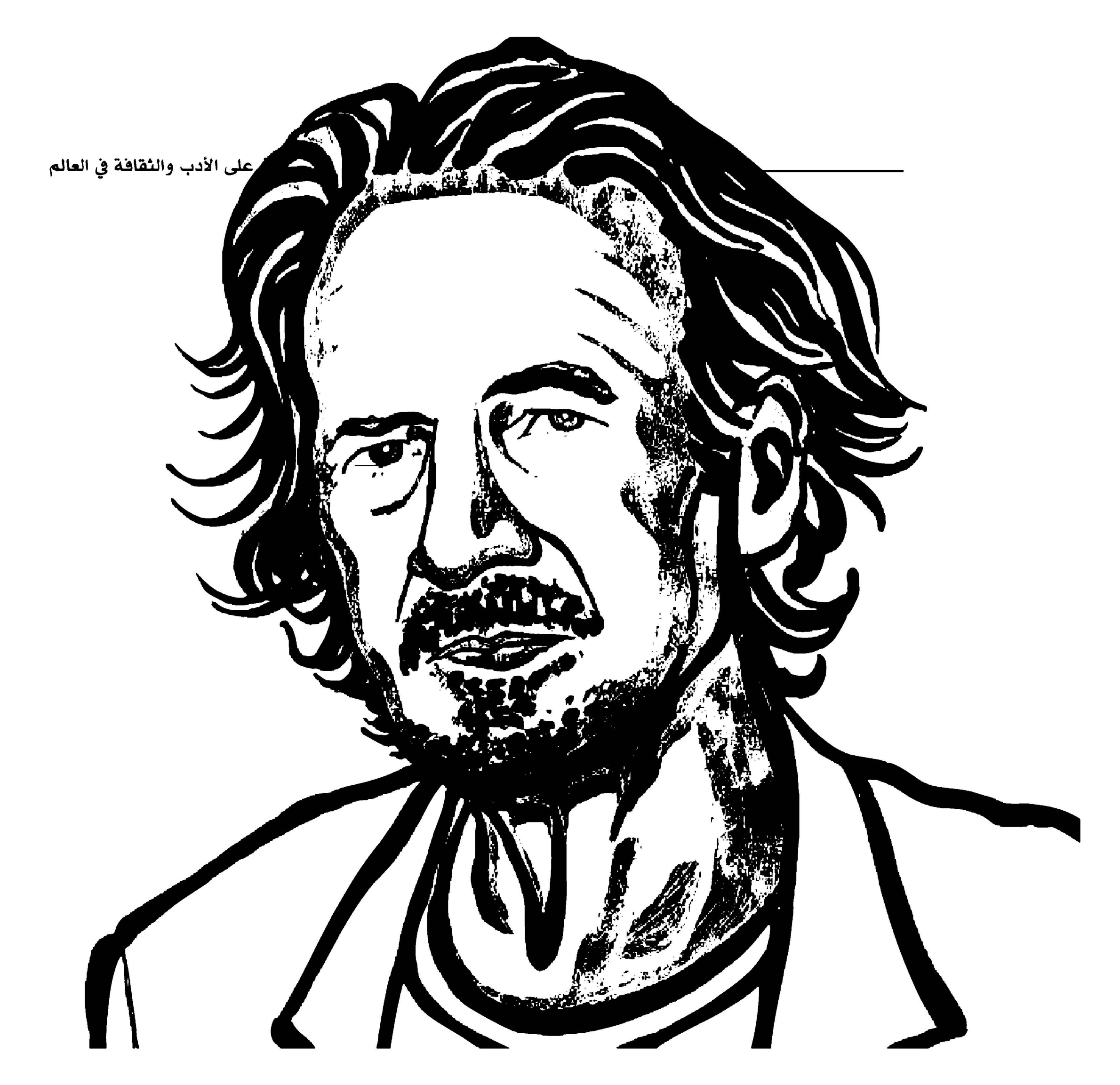
وعندما نُشرت الرواية عام 2014، تم استنكارها واعتبارها خيانة وطنية لجرأتها على القول إن بولندا لم تكن مجرد ناجٍ شجاع من الاضطهاد بل مارست اضطهاداً مروعاً للغاية كذلك في بعض الأحيان من تاريخها.

وعلى الرغم من أن الرواية مست الانقسامات التاريخية والأيديولجية في الأدب البولندي واستقبلت بطريقة عدائية في الأوساط القومية البولندية، فإنها نالت استحسان النقاد والقراء، وبسبب أجواء من الشحن والكراهية كان على ناشر الرواية استئجار حراس شخصيين لها، ومع ذلك قرئت الرواية من قبل عشرات الآلاف وفازت بأكبر جائزة أدبية في البلاد ويجري ترجمتها للإنكليزية حالياً.

خيال سردي موسوعي

لقد كان توصيفاً صحيحاً من لجنة نوبل بأنّ أولغا توكارتشوك تملك «خيالاً سردياً يمثّل بخوالج موسوعية عبور الحدود، باعتباره أسلوب حياة» وبأنّها «تبني رواياتها ضمن مجال التوتر بين الأضداد الثقافيّة: الطبيعة مقابل الثقافة، والعقل مقابل الجنون، والرجل مقابل المرأة، والوطن مقابل الاغتراب».

أولغا التي استعملت خبراتها في الطب النفسي لبناء دواخل شخصيّاتها من جهة، وكذلك لفضح الجرائم التي ارتكبها رجال من السلطة عبر تاريخ بولندا، تلقت تهديدات وصلت إلى القتل، ستشهد رواياتها ترجمات كثيرة، وخاصة إلى اللغات التي لم تسبق الترجمة إليها، ومنها اللغة العربية.



بيتر هاندكه
وشاعرية التكثيف والايجاز

«الشقاء العادي»، الرواية التي يروي فيها انتحار والدته، وشيئاً من شقاء طفولته، و»المرأة العسراء»، و»خوف حارس المرمى لحظة ضربة الجزاء»، و»التعب»... وفي جميع هذه الروايات يتميز بيتر هاندكه يتميز بشاعرية التكثيف والايجاز لتكون رواياته شبيهة بقصائد موجعة وحزينة. ولعله عبر عن ذلك قائلاً: «الأدب هو اللغة التي أصبحت لغة. اللغة التي تتجسّد. أكتب بالأنفاس لكي أكتشف المقدس. مقدس الحياة. أعتقد أنني رومانسي يعيد الاعتبار للذاكرة».

وفي مسرحية «العاصفة»، يعود بيتر هاندكه المولود عام 1942 إلى طفولته على الحدود الفاصلة بين النمسا ويوغسلافيا ليغوص في تاريخ عائلته الملحمي والدرامي. والبطل في هذه المسرحية هو بيتر هاندكه نفسه وقد شاخ وتعب. وها هو جالس على كرسيّ يستعرض ملامح من حياة عائلته في الفترة الفاصلة بين عام1936 وعام1955. ومن الماضي البعيد تبرز وجوه الأجداد والجدات، والأعمام والعمّات. كما تبرز صورة الحرب المرعبة. ويقول بيتر هاندكه: «بهدوء غصت في موضوع يشغلني منذ كتابي الأول. إنه حقل السلام بالنسبة إلي. وهو حلم، أو هو بالأحرى لعبة حلم مثلما هو الحال مع ستراندبارغ. في الوقت نفسه هو يومي ودقيق إذ إن الأمر يتعلّقُ بتاريخ السلوفينيين في كورنثيا». ويواصل بيتر هاندكه حديثه قائلاً : «كان لي عمّ قيل إنه اختفى في أمريكا مثل كارل روسمان في رواية كافكا. وعندما كنت طفلاً، كنت دائماً أتصور أنه سيعود إلاّ أنه لم يعد أبداً. وفي المسرحية، يعود الأموات ليزوروا الأحياء». غير أن بيتر هاندكه لا يكتب الأحداث مثلما وقعت، بل يحدث فيها الكثير من التغييرات لأن الأدب هو الخيال بامتياز بحسب رأيه. ومن بين ابتكاراته الخيالية مثلاً أن غريغور، أخ والدته يكون مقاوماً للنازية في حين أنه قُتل على الجبهة الروسية بزيّ جنديّ ألماني. يعني أنه لم يكن مقاوماً. ويعلق بيتر هاندكه على ذلك قائلاً: «واقع الأدب أوسع ما يمكن أن يكون. وهو أحياناً أكثر واقعيّة من الواقع نفسه. والمقاومة في كورنثيا حيث وُلدتُّ كانت المقاومة المسلحة الوحيدة على أرض الرايخ الثالث. كثير من الشبان غادروا بلداتهم، وانطلقوا إلى الجبال والغابات، وكانوا سلوفينيين». وفي مسرحيته، لا يروي بيتر هاندكه الأحداث بطرق مأساوية، بل بكثير من البهجة، والسخرية. لذا تحضر الدعابة، والطرفة الخفيفة. كما يحضر الرقص.

وبيتر هاندكه من عشاق الأسفار. لذا فهو لا يتوقف عن ذلك لأن السفر يلهمه، ويعيد له الحيوية في كل مرة يشعر فيها بالفراغ والتعب. وأكثر من مرة اختار العيش خارج وطنه، النمسا. والآن هو يقيم في ضاحية من ضواحي باريس. وكانت الصحفيّة الفرنسية كريتسن لوسيف قد أدّت زيارة إلى بيته في خريف عام2012. ومن وحي تلك الزيارة، نشرت مقالاً في جريدة لوموند في عددها الصادر في التاسع من شهر تشرين الثاني من العام المذكور. وفي مطلع كتبت تقول: « تهبّ الريح. نحن في ضاحية الجنوب الغربي على بعد عشرين كيلومتراً من باريس. هاندكه عائد تواً من جولة في الغابة. باب البيت مفتوح قليلاً. وبيتر هاندكه الذي أدرك السبعين من عمره من دون

أن يفقد ملامح طفولته، يبدو شارد الذهن وهو يتأمل الكمأة، والقواقع، وثمار القسطل التي وضعها على الطاولة في الحديقة».

وخلال اللقاء، قال بيتر هاندكه إنه لا يزال يستعمل الورقة والقلم في الكتابة. وفي الليل، وفي النهار، يُدوّنُ على دفاتره خواطر وأفكار وهواجس، وكل ما يعيشه من أحلام في أوقات اليقظة أو المنام. وأضاف هاندكه قائلاً: « كافكا غيّر أحلامه. ولو لم يفعل ذلك، لكان سخيفاً وسطحيّاً. لذا كانت أحلامه من الأدب العظيم. أنا أسمع أصواتاً في أحلامي، وأنا لا أدري من أين تأتي، ولا أدري من يتكلم. أنا بالأحرى مُدَوّنُ أحلام. وأنا كائن قادم من الحلم».

وفي نهاية اللقاء، قال بيتر هاندكه لكريستين لوسيف: «عندما كنت صغيراً، تركت البيت وركضت إلى الغابة لكي أسمع صوت الريح. وتلك كانت قفزتي الأولى في الحياة. أنا أحب كلمة «الريح» في اللغة العربية لأنها تجعلنا نسمع صوت الريح وهي تعصف، والعاصفة وهي تمر».



السطو على جائزة نوبل؟

منذ أُعلِن في العاشر من تشرين الأول لهذا العام (2019) عن منح جائزة نوبل للآداب للروائي النمساوي بيتر هاندكه، والاحتجاجات لم تهدأ من قِبل كتاب ونقاد وسياسيين ومهتمين بالثقافة وحقوق الإنسان في مختلف أنحاء العالم، وقد تجاوز عدد الموقعين على عرائض تطلب سحب الجائزة منه أكثر من 38 ألفاً، وذلك على خلفية موقفه من حرب البلقان في تسعينيات القرن الماضي ودعمه للرئيس الصربي سلوبودان ميلوسوفيتش المدان من محكمة الجنايات الدولية عام 2004 بارتكاب جرائم حرب ضد الإنسانية، ورغم أن الجائزة لم تسلم في العقود الأخيرة من التحيز خاصة في ميداني الأدب والسلام، وَوُجهت لها عدة مرات انتقادات لخضوعها لتأثيرات سياسة وإيديولوجية، فإنها لم تجرؤ من قبل على اختيارِ داعمٍ لمجرم حرب مدان دولياً بهذه الصراحة والتحدي لقيم الديمقراطية والعدالة الإنسانية، معللة اختيارها له بجماليات اللغة عنده، مثيرة النقاش حول قضيتي انفصال الأدب عن الأخلاق وصعود اليمين المتطرف، ومعيدة إلى الواجهة مواقف هاندكه المستفزة خلال مسيرة حياته.

الكاتب المثير للجدل ومسيرة حياة شاقة مشبعة بالعنصرية ومسوّرة بالعناد:

وُلد بيتر هاندكه عام 1942 في قرية غريفن الألمانية لأب نمساوي وأم سلوفانية، عانى من تعنيف زوج والدته مدمن الكحول، ولم يكن يعرف أنه ليس والده الحقيقي حتى فترة المراهقة، ثم كان لانتحار والدته أواخر العشرينيات من عمره أثرٌ كبير، تناوله في كتاب (الحزن وراء الأحلام).

له كتب عديدة في الرواية والمسرح والشعر والترجمة والمقال، وقد تمكن خلال خمسين سنة من تجربته أن يصبح واحداً من أهم من كتب باللغة الألمانية منذ النصف الثاني للقرن العشرين، ومن كتبه التي تحولت إلى أفلام سينمائية: خوف حارس المرمى من ضربة الجزاء، المرأة العسراء، أجنحة الرغبة.

لم تكن حياته سهلة، إذ برز هاندكه ككاتب إشكالي ومثير للجدل منذ بداياته، وعدّه النقاد خليفة بريخت في المسرح، وقد نال عدة جوائز مرموقة منها كافكا وإبسن، لكن موقفه من حرب البلقان وصداقته للرئيس الصربي السابق ميلوسوفيتش أثارا انتقاداتٍ واسعة له، إذ زارَ صربيا بعد مجزرة سربرينتسا التي قتل بها 8000 بوسني مسلم، ونشر كتاب (رحلة إلى الأنهار: العدالة لصربيا) عام 1996 أنكر فيه المجزرة التي وثقها الإعلام الغربي حينها بما لايدع مجالاً للشك، فنعته الكاتب سلمان رشدي «بمعتوه العام»، وكذلك الكاتب ديفيد ريف الذي أعدّ دراسة عن كتابه قائلاً: «إنه لايعرف عما يتحدث، وقد جاء إلى صربيا وهو لايعرف شيئاً عن السياسات المعقدة وغادرها وهو لايعرف شيئاً»، وتضاعف الانتقاد له خاصة بعد إدانة ميلوسوفيتش من قبل المحكمة الجنائية الدولية، لكنه لم يتراجع، بل راح يوجه نداءات للدفاع عنه، وقام بزيارته في سجنه بلاهاي، وظهر على التلفزيون الصربي عام 1999 قائلاً: «أتمنى لو كنت راهباً أرثوذكسيا صربياً أحارب من أجل كوسوفو»، بحسب الواشنطن بوست، وظلّ هاندكه مصراً على موقفه رغم ابتعاد الجوائز الأدبية عنه، واحتجاب جائزة هاينرش هاينه بعد أن أبلغ بها شفوياً، وذلك على أثر مشاركته في جنازة الرئيس الذي مات في السجن عام 2006 وإلقائه خطاباً أمام قبره بحضور أنصاره، وقد فسّرَ فعْلَه ذاك في حوار أجرته معه النيويورك تايمز قائلاً: «أنا كاتب ولست قاضياً، أعشق يوغسلافيا، ليس بنفس الدرجة صربيا، بل يوغسلافيا، وأردت أن أكون إلى جانب البلد الأوربي المفضل لديّ لحظة سقوطه، وهذا مادفعني لحضور الجنازة». وفي تماهٍ مع موقفه المتطرف

أعلن بدوره عن إعادة القيمة المالية لجائزة بوشنر التي نالها سابقاً احتجاجاً على موقف الكتّاب الألمان من حرب البلقان.

ردود الفعل على الجائزة وغضب عارم وتخوف من العنصرية الصاعدة:

أشار الكاتب الألماني البوسني الأصل ساسا ستانينسك إلى أنّ كتاب هاندكة (رحلة إلى الأنهار: العدالة لصربيا) والذي عدّه صاحبه بمثابة كشف لحقيقة الحرب، لم يصف مافعله الجيش الصربي وقائده، كذلك تجاهل الضحايا، منكراً الإبادة الجماعية، وقال ستانينسك في خطابه وهو يستلم جائزة الكتاب الألماني قبل أيام: «أنا كنت محظوظاً لأني تمكنت من الفرار من المجازر التي أنكرها هاندكة في كتابه، وأنا هنا بسبب الحقيقة التي فشل هاندكه بقبولها» وذلك بحسب الغادريان.

أما الكاتب الأمريكي البوسني ألكسندر هيمان فقد كتب مقالاً في النيويورك تايمز وضّح فيه تزوير هاندكه للحقائق التاريخية حيث اعتبر الصرب ضحايا الحرب، بينما معروف في الإعلام الغربي أنهم هم ويوغسلافيها من أعلنوا الحرب على الدول الساعية للانفصال حينها سلوفانيا وكرواتيا ثم البوسنة والهرسك، وعبرّ هيمان عن استغرابه من موقف هاندكه المنحدر من أمّ سلوفانية، وتساءل: «مالذي جعله يعبد وحشاً؟» ويبدو أنّ التفسير الوحيد الممكن تجلى في رؤية هانكه العنصرية، إذ يرى أن العرق الأوربي النقي لايوجد إلا في صربيا، وكأنّه يبرّر قتل الآخرين للحفاظ على هذا النقاء. وحول إنكار هاندكه للإبادة والتطهير العرقي يقول: «كيف يعتقد أنّ البوسنيين المسلمين المقيمين في سراييفو المتعددة العرقيات قتلوا أنفسهم في مجازر ضخمة ليتهموا الصرب بها؟!»، ويسخر من تقدير لجنة الجائزة لجماليات اللغة عند هاندكه قائلاً: «إن المجازر تأتي وتذهب، لكن الأدب باقٍ بالنسبة لهم، وإن صفحة من كتابات هاندكه تستحق حياة ألف بوسني مسلم»، وبيّنَ أنّ أوهام هاندكه اللا أخلاقية لها صلة بكتاباته التي تعتمد اللعب باللغة حيث يبدو الصح والخطأ متساويين تماماً، وأضاف « إنّ أي بوسنيّ نجا من الإبادة سيخبرك أنّ إنكار ماحصل لهم من معاناة هو استمرار بإبادتهم، ودفاع هاندكه عن هذا يمهّد لمجازر قادمة»

ومن الكتاب والشخصيات المعروفة التي انتقدت الجائزة الصحفي الأميركي بيتر ماس الذي غطّى حرب البلقان للواشنطن بوست، وكتب مقالاً في الانترسبت علّق فيه على الجائزة: «لقد رأيت معسكرات الاعتقال التي أنكر وجودها هاندكه، وإنكاره هذا

تزوير للتاريخ». وعن اليوم السابع ناقش الكاتب إد فوليامي قضية استقلال الأدب عن السياسة والأخلاق مؤكداً أنّ الجائزة ليست أدبية فقط بل لها ذرائع أخلاقية، وقد حُجبت مراراً وحُرم منها كتاب كبار بسبب فاشيتهم أو معاداتهم للسامية كعزرا باوند. أمّا السفير الكوسوفي فلورا سيتاكو فقد نشرت صورة هاندكه في جنازة ميلوسوفيتش وعلقت على فضيحة الجائزة: « هاندكه مروج العنف والكره الطائفي»، بينما كتب المؤرخ أورلاند فيجز أنه صُدم بالجائزة ووصفه: «مدافع سيء السمعة عن نظام ميلوسوفيتش المجرم» (الواشنطن بوست)، كما أعلن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بياناً يندّد فيه بمنح جائزة نوبل لهاندكه.

ال بي بي سي بدورها ذكرت أنّ هاندكة في لقاء تلفزيوني في عام 1999 قارن بين مصير الصرب واليهود الذين تعرضوا للهولوكوست، ثم عاد واعتذر عن الاحتجاج بالهولوكست معتبراً أنها زلة لسان.

دفاع الأكاديمية عن اختيارها وفصل الأدب عن السياسة والأخلاق:

أوضحت الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل «أنّها منحت الجائزة لهاندكه عن أعماله الأدبية المؤثرة التي انطوت على براعة لغوية، تستكشف محيط وخصوصية التجربة الإنسانية»، ووصفه هنريك بيترسون عضو لجنة نوبل للآداب بأنه مناهض للحروب والقوميات، وليس سياسياً في كتاباته، وأنّ دعمه للصرب كان غيرَ مفهومٍ، بينما أشارت ربيكا كاردي إلى أنّ مهمة الأدب تتجاوز تأكيد وإعادة صياغة وجهة نظر المجتمع الأخلاقية، لكنها أضافت: «لاأريد الاعتذار عما قاله هاندكه وفعله من أشياء صادمة، فالأكاديمية قررت أنّه يستحق الجائزة». عضوان آخران في الأكاديمية هما ماتس مالم و إريك رونسون أقرّا أنّ هاندكه « أدلى بتصريحات مستفزة وغير ملائمة أو واضحة بشأن قضايا سياسية» بحسب ال ب ب سي، لكنهما أضافا أنّ الأكاديمية لم تقصد أن تكافئ مجرم حرب أو من ينكر جرائم الحرب والإبادة رغم أن الإعلام يشي بهذا الانطباع، وأضافا أن « الأكاديمية لم تجد في كتاباته أي هجوم على المجتمع المدني أو انتهاك قيم المساواة بين جميع الناس:. وتساءلا عن المصادر التي اعتمد عليها النقاد في حكمهم، كما اقتبسا قولاً من مقال له عام 2006 يعترف فيه بأن مجزرة سربرينتسا هي الأسوأ في أوروبا منذ الحرب العالمية الثانية، ولم يذكر أحد من الصحفيين هذا المقال.

موقف هاندكة من الإعلاميين والنقاد واستمراء التحدي:

عُرف عن هانكة حب الاستفزاز والتحدي، فعندما منحته النرويج جائزة إبسن عام 2014 وخرج البوسنيون والألبان الذين يقيمون هناك في مظاهرات احتجاج لم يتجاهلهم وأصرّ على الذهاب «لينظر في عيونهم»، كما قال لوكالات الأنباء، ثم تنازل عن قيمة الجائزة إلى القرى الصربية. وكتب: «أنا كما أنا. فكروا كما شئتم، وكلما ظننتم أنكم أصبحتم أكثر قدرة على الحديث عني ازدادت حريتي إزاءكم. وعن تعلّقه العاطفي بصربيا كثقافة، يقول: «لأنّ هناك بقايا من أفلاطون، سقراط، سوفوكليس، وهوميروس، والتقاليد التي خلفوها محبوبة، ليس فقط في صربيا، ولكن أيضا في جمهورية صربيسكا. هناك نقاء يبلغ ألفي عام، وهذا النقاء غير موجود في فرنسا أو ألمانيا، قد يتواجد هناك، لكنه لايعيش، فهو لايتنفس»، وهذا التعلق هو الذي جعل هاندكه يغض الطرف تماماً عن سياسة صربيا ميلوشيفيتش التي تسببت بمقتل مائة ألف وتشريد مليونين (مريم تولتش). عندما تلقى الجائزة قال أنا كاتب ولست قاضياً، واتهم الصحفيين الذين جاؤوا لمحاورته بأنّ لا أحد منهم قرأ كتاباً واحداً له وجاؤوا يحاكمونه عن مواقفه السياسية، ولذلك أعلن أنه لن يتحدث ثانية عن السياسة (الغارديان).

هاندكه ونوبل في الميزان:

تقدّمُ الأكاديمية مبررات أدبية خالصة لاختيارها هاندكه، وهو حقيقة يتمتع بأسلوب فريد، فتراه في رواياته يسحب قارئه بهدوء من سطر إلى آخر دون أن يشعر بثقل أنفاسه واضطرابه أمام الأحداث المربكة التي يورطه بها، وكأنه يمدّ له ضفائر الجميلة «رابنزل» ليصعدَ إلى ذروة التجربة الإنسانية بأمانٍ ثم يهبطَ إلى تأملاته العميقة رافلاً بالطمأنينة والسكينة، ولعلّ مايحتاجه القارئ المرهق اليوم، أن يجد كتابا ينعشه ويهدهده كأرجوحة في قلب الغابة، وهذا ربما ما جعل الروائي الصربي المقيم بألمانيا بورا تشوسيتش يعلّق على طريقة هاندكه الجمالية: «هذا الكاتب النمساوي لديه أسلوبه الشخصي للغاية، يذكر أسوأ الجرائم بلطف، وهكذا ينسى القارئ تماماً أننا نتعامل مع الجرائم»، نقلاً عن مريم تولتش.

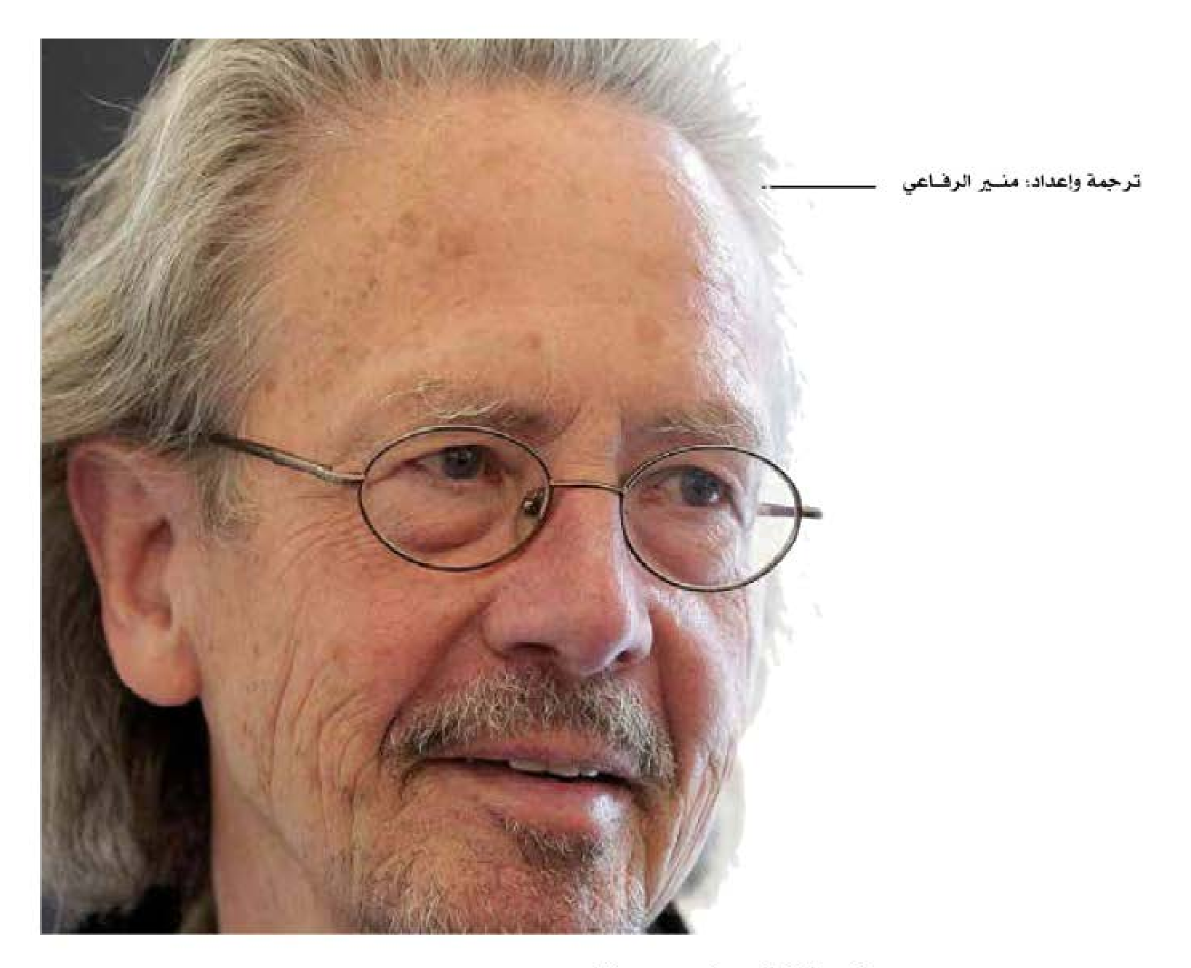
يمزج هاندكه في كتاباته بين الفنون بشكل بارع، ويتحسّس من الأصوات الأكثر ملاءمة لنصوصه، ويبلغ اهتمامه بإيقاعات اللغة أن يتعلّم العربية الفصحى ويقرأ

القرآن بها، معبرّاً عن استغرابه من شعوب مسلمة غير عربية تقرأه مترجماً مؤكّدا أن لغة القرآن لا تنفصل عن إيقاعاته، «يرى أن القرآن الكتاب الوحيد الذي لا يمكن ترجمته على وجه الإطلاق إلى أي لغة في العالم. أتساءل ماذا يفعل الإيرانيون؟ القرآن مرتبط بالصوتيات العربية بالمعنى المطلق المرتبط بموسيقاه»، بحسب حوار له مترجم في صحيفة الاتحاد في 2014، وهكذا من يقرأ بعضا من إبداع هاندكه سيتفهم إلى حد كبير تأثر لجنة الجائزة بجماليات اللغة عنده، أمّا كلام السيدة ربيكا كاردي عضو الأكاديمية أنه ليس من مهمة الأدب توكيد أو إعادة صياغة وجهة نظر المجتمع الأخلاقية، فإنّه يناقض مهمة جائزة نوبل وغاياتها في أن تكون أخلاقية بالدرجة الأولى، بل ينسف وصية صاحبها بأن « تمنح لمن له مساهمات في خدمة الإنسانية بالشكل الأمثل». ولا شك أنّ إدراك الجمال وتذوقه ونشره أمر إنساني، وظهور مناهج النقد البنيوية والشكلية المنصبة على دراسة اللغة في العمل الأدبي من دون النظر إلى ما يحيط به، ساهم في تطور الأدب وإثرائه وإعلاء القيم الفنية للنص، لكن العمل الذي يستحق تمجيد اللغويين والشكليين ليس بالضرورة أن يستحق جائزة نوبل، وذلك بسبب المعيار الإنساني المثالي الذي أقرّته الوصية، ولم تهتمَ به النظريات اللغوية والأسلوبية. كان هاندكه يستحق نوبل لولا موقفه اللا إنساني من التطهير العرقي، وعلى المؤمنين بالنظريات اللغوية إيجاد جوائز خاصة تملك ذات نظرتهم، وإلا فإنهم يُعدّون قد سطوا على جائزة نوبل وسرقوها بكل معنى الكلمة.

وهذا ما أشارت إليه الكاتبة البوسنية التي تكتب بالعربية مريم تولتش في إضاءات: «كانت الأكاديمية السويدية قد استبعدت اسمه طوال سنوات، فما الذي استجد الآن ليجعلها تغير موقفها، وهل يمكن أن يكون هذا الاختيار أحد تداعيات صعود اليمين المتطرف في أوروبا؟».

إنّ صحّ هذا فهو يعني أنّ اختيار الأكاديمية لهاندكه لم يكن فقط لأسباب جمالية كما ادّعت، بل لأنها تراه يمثل العنصرية المستترة داخل كل فرد منهم بجرأة وعناد وتحدٍّ وكبرياء وصلف. إنه الوجه الأجمل لتفوق العرق الأبيض المسيحي، وهو قادر على ملء كفة الميزان بخيالات الامبراطوريات السالفة المتعالية وإحياء الشغف بأسطورة النقاء العرقي المقدس مقابل قيم المجتمع الديمقراطية التي هرمت فجأة وبدأت تتخاذل وترجع إلى الصفوف الخلفية تاركة قيادة العالم الغربي للفاشيات الجديدة النشطة.

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي



لماذا منحت السويد نوبل الآداب لصديق مجرمي الحرب!

ربما لم يهتم كثيرون أن جائزة نوبل حجبت العام الماضي، وتم ترحيل منحها عن تلك السنة إلى هذا العام، بسبب فضيحة هزت أركان الأكاديمية السويدية تتعلق باتهامات اغتصاب وجهت إلى المصور السويدي الفرنسي جان كلود أرنو، صدر حكم بإدانته لاحقاً، وهو متزوج من عضو في الأكاديمية أصبحت عضو سابق بعد استقالتها إثر الفضيحة. ويرتبط المتهم الذي أصبح مداناً بعلاقات شخصية ومهنية مع أعضاء آخرين، بل هناك اتهامات بعلاقات مالية مع الأكاديمية ذاتها، ووجهت له أيضاً

اتهامات بتسريب أسماء الفائزين بجائزة نوبل الآداب، وهو ما أدى إلى استقالة رئيسة الأكاديمية وأربعة أعضاء آخرين إضافة لزوجته، فتم ترحيل جائزة العام الماضي لتمنح هذا العام، حيث حصلت عليها عن عام 2018 الكاتبة البولندية أولغا توكارتشوك، بينما منحت جائزة العام 2019 للكاتب النمساوي بيتر هاندكه.

الغاية من إعادة هذه السردية مسألتين، الأولى: القول إن الأكاديمية السويدية مانحة الجائزة ليست محصنة من الفساد الفاقع، وهو فساد يتعلق بالأخلاقيات العالمية المستقرة لهكذا مؤسسات، والثانية: أن فضيحة بهذا الحجم كشفتها شبكات التواصل الاجتماعية في إطار حملة «مي تو» العالمية، وليس الإعلام السويدي المتكتم على كل ما من شأنه هز صورة البلاد، في أداء يذكر بإعلام النظم الشمولية.

المؤشر الثاني الذي يمكن ربطه بجائزة نوبل للآداب هو نتائج الانتخابات البرلمانية في السويد لعام 2018 التي أعطت حزب ديموقراطيو السويد اليميني المتطرف المعادي للأجانب نسبة 17.6 ٪ حيث حل ثالثاً بفارق ضئيل عن حزب المحافظين غير المرحب بالأجانب، وبإضافة الحزب الديموقراطي المسيحي، تشكلت كتلة برلمانية يمينية تمتلك عدد مقاعد أكبر من تحالف «خضر-حمر» الذي يضم أحزاب الاشتراكي الديموقراطي، اليسار والبيئة، ليصبح حزبي الوسط والليبرالي هم بيضة القبان في حسم تشكيل الحكومة.

إذا تعكس الانتخابات الأخيرة مناخاً عاماً في السويد أصبح معادياً للاجئين والأجانب عموماً، والأكاديمية السويدية جزءاً من هذا المناخ العام، فأعضاؤها جزء من المجتمع السويدي وليسوا قادمين من كوكب المريخ. إضافة لذلك، هناك بحث أكاديمي على الأقل، يربط بين صعود العنصرية في السويد في السنوات الأخيرة والنخبة الإعلامية والفكرية السويدية، فبعكس أحزاب أوروبية يمينية، حزب ديموقراطيو السويد اليميني المعادي للأجانب، ذو الطروحات العنصرية هو حزب النخبة الفكرية السويدية وليس حزب العوام الشعبويون.

على هذه الخلفية يمكن فهم وتفسير أسباب منح جائزة نوبل للآداب لكاتب نمساوي كان صديقاً لمجرم الحرب سلوبودان ميلوسيفيتش، وخطيباً مفوهاً في جنازته، ومنكراً لمجزرة سريبرينيتسا بالغة الوضوح والتوثيق، ومتمنياً لو كان راهباً أرثوذكسيا صربياً يحارب ضد كوسوفو.

لقد كان منح نوبل للآداب لصديق مجرمي حرب، أدانتهم محاكم دولية، ومبرر

أفعالهم، ومنكر مذابحهم هو قرار ممنهج، لم يأت صدفة، فالأكاديمية السويدية تعرف بدقة شديدة، أكثر من كل ناقديها، وأكثر من كل ناقدي الكاتب النمساوي، كل التفاصيل المتعلقة بهذا الكاتب، ليس بكتبه ومقالاته ومقابلاته وآرائه، بل كل تفاصيل حياته الشخصية. كما أنها تعي مسبقا الجدل الذي سيثيره قرارها، ومع ذلك منحته تلك الجائزة الرفيعة التي تحظى بتغطية إعلامية عالمية هائلة!

إذاً على خلفية صعود العنصرية في السويد التي قادتها النخبة الفكرية السويدية وإعلامها، يأتي هذا المنح مكافأة للتيار العنصري واليميني في السويد أولاً وفي أوروبا ثانياً والعالم ثالثاً، ودفعة له للصعود درجات أعلى في خطابه طالما أصبح ذلك ليس مداناً، بل مكافأً من أرفع الجوائز العالمية.

فقد جعلت الأكاديمية السويدية مسألة الابادة الجماعية الموثقة والمثبتة بحكم محكمة دولية، مجرد وجهة نظر قابلة للأخذ والرد والنقاش. إنه دعم لصعود الفاشيات مرة أخرى، ليصبح اليمين الأوربي والعالمي المتطرف مجرد أحزاب تمارس اللعبة الديموقراطية، لا بل إنسانية أيضاً فهي لا تجرؤ على تبرير الإبادة، أمام مكافأة مروجي الإبادة وجرائم الحرب ومبرريها.

خططت الأكاديمية السويدية عبر نوبل عمداً وبعناية، فلا شيء يحدث صدفة في السويد، لإعادة طرح قضية الإبادة للنقاش والجدل مرة أخرى، وإعادتها من مربع عليه علامة «حسم» لصالح حقوق الانسان وحقوق الشعوب الضعيفة، إلى مجرد جدل بين وجهات نظر مختلفة.

وفي مناخ كهذا، أسندت الأكاديمية السويدية قرارها بذرائع مهنية واهية، ففي الأدب تظل المعايير مطاطة وتخضع لوجهات نظر ومدارس نقدية وهو ما يعفيها من المساءلة القانونية. لكن قرار المنح، تحليلا، ليس متعلقاً بقيمة ما كتبه بيتر هاندكه، فهناك كثيرون حول العالم كتبوا ما هو أكثر قيمة وسمواً مما كتبه، بل للمساهمة في غسل الفاشيات الإجرامية، وإطلاق موجة جديدة من العنصرية ضد اللاجئين أو السويديين من أصول لاجئة الذي يشكل البوسنيون نسبة جيدة منهم.

الرامیانا

قصيدة بـ(43) ألف بيت مزدوج

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تعد ((الرامیانا)) من أشهر الملاحم الهندية وأكثرها غنى وقدسية عند الهندوس.. ينشدونها في المعابد والمناسبات ويتناقلون أبياتها البالغة (43) ألف بيت مزدوج في طقوسهم وعباداتهم. ويقال ان الراميانا صيغت قبل الميلاد بثلاثة قرون، على لسان ((فيلميكي)) سمعها من أحد القديسين على شكل حكاية فصاغها شعراً جميلاً بالسنسكريتية. وتناقلها المنشدون عبر العصور ينشدونها على الناس فتأخذ بأفئدتهم ويأسرهم سحر أحداثها وجمال شعرها.

وفي كل عام يحتفل الهندوس بمناسبتين دينيتين من صلب ملحمة الراميانا، الأولى، ((عيد الدوشاري)) في أوائل شهر تشرين الأول، والثاني ((عيد الديوالي)) الذي يتلوه بنحو ثلاثة أسابيع حسب التاريخ الهندي.

فما قصة هذه الملحمة الخالدة؟ ولماذا ماتزال حية في أفئدة الملايين في عصر الآلة والتقنية والتطور العلمي، البعيد عن الغيبيات والخرافات؟؟

لم ينجب الملك ((داشاراز)) أولاداً على الرغم من أنه تزوج ثلاث مرات.. خرج يوماً إلى ضفة النهر وحيداً حزيناً فتبدى له الاله ((فشنو)) - وهو الحامي في الثالث الثالوث الهندوس أما الآخران فهما ((براهما)) الخالق و ((شيفا)) المدمر - أعطى فشنو للملك شراباً إلهياً وقال له ((ساتبدى في صورة أحد أبنائك)) كان الملك مذهولاً خاشعاً وهو يتناول الشراب من يد الإله، حيث أسرع به إلى البيت وأعطى نصفه لزوجته الأولى ((كوشلات)) ثم قسم النصف الباقي بين زوجته الثانية ((سوميترا)) والثالثة ((كسيكائي)) .

ولدت ((كوشلات)) راما ابن الملك البكر، كما ولدت سوميترا ((توأمين)) شاتروغان ولاكشمان، وولدت كسيكائي ((بارات)) كانوا جميعاً متفوقين تلقوا قدراً كبيراً من العلم والمعرفة والفروسية على أيدي الكهنة والفقهاء والمدربين. تألق نجم ((راما)) بين أخوته واستبانت فيه المقدرة الخارقة وهو ((فشنو)) نفسه الذي قمص شخصية بشرية. ((ومن الجدير بالذكر أن الإله فشنو قد هبط الأرض متقمصاً شخصيات بشرية عشر مرات ومن أشهر شخصياته راما وكرشنا الذي صيغت حوله ملحمة المهارباتا ذات الـ (106) آلاف بيت مزدوج)).

تمكن راما، ولم يبلغ السادسة عشرة بعد، من قتل ((راكشاسا)) الظالم المتجبر الذي يبطش بالناس وكان حاكماً مستبداً لايشق له غبار.. وفي المملكة المجاورة عاش الملك الزاهد ((راجاجاناك)) دجون أولاد وقد عثر يوماً، وهو يحرث الأرض بمحراثه كبقية الرعية، على صندوق في سكة الحراسة، فتحه فوجد فيه طفلة صغيرة ((ابنة الأرض)) - سيتا - ففرح بها وقد أيقن أن الآلهة استجابت لصلواته فأرسلتها إليه.

عاشت سيتا في كنف ((جاناك)) العادل، وتوضحت قوتها وجمالها وقد اشترط الملك ((جاناك)) بعد أن أصبحت سيتا صبية تبهر العين.. على أن من يتزوجها يجب عليه أن يحمل بيده قوس شيفا وهو قوس حديدي هائل الحجم ثقيل الوزن..

فتسابق الأمراء من كافة الممالك يحاولون الفوز بسيتا الجميلة دون نتيجة.. كان القوس أقوى من أن يزحزحه أي منهم.. ولكن راما ابن الملك ((داشارازا)) رفع القوس بسهولة وكسره بقوته الجبارة، فسمع صوت رهيب كالصاعقة، تأكد الملك بعده أن ((راما)) ليس من البشر..

وهكذا عاد ((راما)) بسيتا الجميلة زوجة له فاستقبل في مملكة أبيه استقبال الأبطال.

قرر الملك بعد فترة وقد تقدم به العمر أن ينصب راما ملكاً، فأبلغ البلاط الملكي بقراره، ووصل خبر ذلك إلى الناس الذين أحبّوا راما وتعلقوا به ففرحوا بالخير وأقاموا المهرجانات احتفالاً بذلك..

ولكن مربية ((بارات)) توغر صدر كيسكائي على ((راما)). (عندما يصبح راما ملكاً فسوف يزدري ولدك ولن يترك له شيئاً من الحرية.. لماذا لايصبح بارات نفسه ملكاً بدلاً من راما؟) فتجيبها كيسكائي:((راما ولد محب سوف يكون عادلاً مع اخوته)) فتقول المربية: من قال لك أنه لن يتغير بعد أن يصبح ملكاً .

وتظل المربية توغر صدرها على راما، حتى ينفجر غضبها فتسرع إلى الملك وتقول له: أتتذكر وعدك لي وقد أنقذتك من الموت في رحلة صيدك البعيدة. فيجيب الملك: نعم.. يازوجتي الحبيبة واجلت طلبك.. ماذا أترغبين أن أفي بوعدي لك اطلبي ماتشائين، كما قلت لك من قبل سأنفذ لك أمرين تطلبينهما مهما كانا)) فتنظر إليه بحدة وتقول: ((حسناً أريد أن تنصب بارات ملكاً وأن تنفي راما إلى الغابة لمدة (14) عاماً)).

يصيب الذهول الملك: ((ماذا تقولين ياكسيكائي)) تجيب: ((ما سمعت)) ينهار الملك: مستحيل .. مستحيل. تقول: ((ألا تريد أن تنفذ وعدك وأنت ملك سقول للملأ أن الملك ((داشارازا)) عاجز عن تنفيذ وعده.. ياللعار)) يقول حزيناً: ((كما تشائين سأنصب بارات ملكاً ولكن اطلبي أي شيء لاأريد أن يبتعد عني ولدي الحبيب)).

ولكن كسيكائي تصر على ذلك.. فيصاب الملك بالإغماء.. ويهرع راما إليه وقد بلغه مصابه.. يستفسر منه عن حزنه وعن المه، فتخبره كسيكائي بوعده لها.. يطرق راما قليلاً ثم يقول بهدوء: ولماذا أنت حزين ياأبي بارات أخي وسيكون ملكاً صالحاً كما أنني سأجهز نفسي للرحيل إلى الغابة كما تريد الأم كسيكائي.. يرجوه أبوه وهو يبكي

ولكنه يصر على قراره: ((كيف أتراجع عن تنفيذ وعد قطعته ياأبي لاأريد أن تحنث بوعدك))

يشد ((راما)) الرحال إلى الغابة بعد أن ودع والده وأمه كوشلات وزوجتي أبيه وتتعلق به سيتا، يقول لها: ((حياة الغابة صعبة عليك، حياة خشنة قاسية)). تقول ((الحياة الخشنة القاسية معك ياراما أحب إلي من الرفاه والقصور ياأميري الحبيب)) وترحل معه، ويرافقهما بإصرار أخوه لاكشمان.. يتجمع الناس من كل حدب وصوب مصممين على الذهاب مع أميرهم المحبوب ((راما)) ولكنه يتمكن من التسلل منهم وقد قطعوا أميالاً كثيرة بعيداً عن المدينة.. يذهب إلى طرف النهر الآخر في طريقه إلى الجنوب حيث يستقر في أعماق الغابة بعد أن يبني بمساعدة لاكشمان كوخاً قرب النهر..

وفي أثناء ذلك يعود ((بارات)) و ((شاتروغان)) من رحلتهما إلى مملكة والد كسيكائي، فيفاجأ بارات بقرار تنصيبه ملكاً ونفي راما، ويعلم بارات أن القرار اتخذ بتأثير والدته، فتثور ثائرته ويصب جام غضبه عليها ويرفض أن يكون ملكاً فكيف يغدر بأخيه الحبيب؟ يرحل مع أخيه شاتروغان وجموع كثيرة للبحث عن ((راما)) وإعادته وقد ارتدى ثياباً خشنة مصمماً إعادة ((راما)) أو البقاء معه.. تصل الجموع إلى حيث راما ويركع ((بارات)) بين يديه طالباً الصفح، يسأله العودة ولكن ((راما)) يصر على البقاء ((كيف لاأنفذ وعداً قطعه أبي للأم كسيكائي، عد إلى مملكتك ياأخي الحبيب وكن عادلاً مع شعبك)) يبكي بارات، وقد الح راما عليه بالعودة فيقول له بارات وهو يصرخ: ((إذا انتهت السنوات الأربع عشرة ولم تعد، فسألقي بنفسي بالنار)) يعده ((راما)) بالعودة، ويودعه مع صحبه حتى أطراف الغابة ويعود ولاكشمان وسيتا إلى حياتهم في الغابة.

يتعود راما على حياة الغابة ويصادق الحيوانات، وتمضي الأيام وهو سعيد مع سيتا ولاكشمان.. وذات يوم كانت الأميرة ((سوربا)) أخت الملك ((راوان)) ملك لانكا في رحلة صيد بالغابة فتشاهد ((راما)) وتقع في حبه.. وأهل مملكة لانكا لهم قدرة على تغيير أشكالهم و ((سوربا)) نفسها قبيحة الشكل ولكنها تتقمص هيئة جميلة، وتحاول إغراء ((راما)): ((اترك هذه المتسولة - تقصد سيتا - وتعال معي إلى القصور والرفاه والملك ستكون سيد العالم معي)).

ولكن ((راما)) يرفضها بأدب. تعود من جديد فينهرها لاكشمان ثم يقطع أذنيها فتعود إلى شكلها البشع وتهرع إلى أخوتها الأربعين تطلب منهم الثأرولكن راما ولاكشمان يتصديان للفرسان القادمين ويقتلون منهم أعداداً كبيرة.. فتهرع ((سوربا)) إلى أخيها الملك تخبره بما جرى وتمتدح له جمال سيتا المذهل، فتميل نفسه إليها وهو الطامع بامتلاك الحسان.. ويفكر في الأمر فيعرف أن العملية ليست سهلة ولابد من مساعدة ساحر الغابة الشهير فيرفض هذا في البداية وهو يعلم أن راما ليس سوى شخصية من شخصيات ((فشنو)) ولكن ((راوان)) يهدده فيستجيب له وينفذ خطته الماكر لإبعاد ((راما)) و((لاكشمان)) عن الكوخ لتظل سيتا وحدها فيسهل خطفها.

ومرة يرى ((راما)) غزالاً جميلاً يعطو في الدخل بلونه المذهب، فتطلب منه سيتا اصطياده..

يقول راما: ليس غزالاً حقيقياً، هو ساحر تقمص هذه الشخصية لأمر ام، فتلح سيتا عليه ليطاره.. وبينما سيتا ولاكشمان ينتظران عودة راما إذ بهما يسمعان صوتاً كصوته يصرخ: ((النجدة يالاكشمان ساعدني)).

تفزع سيتا إلى لاكشمان: ((اذهب وساعد راما هو في محنة)) ولكن لاكشمان يصيح ليس الصوت صوت راما، هي لعبة من الشيطان.

ولكن سيتا تلح وهي تبكي: إن لم تذهب سأقتل نفسي، وهكذا يبتعد لاكشمان باحثاً عن راما.. وتبقى سيتا وحدها، فتسمع صوتاً يطلب الطعام تلتفت إلى مصدر الصوت فتجد متسولاً فقيراً محني الظهر يطلب الطعام، ويمد يده نحوها، تدخل إلى الكوخ لتحضر له مايقتات به وحين تعود وتقترب منه يجذبها إليه وينزع تنكره ليظهر بشخصيته كراوان ملك لانكا..

وهكذا يخطف ((راوان)) سيتا ويحملها على عربته الطائرة ذات الخيول المجنحة. يعترض العربة عقاب ضخم في محاولة لتأخيرها حتى يحضر راما.. فيقذفه راوان بسهم يخترق أحشائه فيسقط جريحاً على الأرض.

كان راوان فيما مضى ملكاً عظيماً طويل الباع في عمله وحكمته وتدينه حتى ليقال بأن رأسه المليئة بالحكمة تعادل عشرة رؤوس.. وهو يمثل في تماثيله وصوره برجل ضخم ممتلئ له عشرة رؤوس.. وكان شعبه يحبه لعدله وبساطته.

ومع الزمن أصابه الغرور فخرج عن شخصيته القويمة ليلاحق نزواته وأصبح

شريراً كبيراً بعد أن كان يضرب به المثل بالعدل والحكمة..

حمل راوان سيتا إلى بلاطه وطلب أن يتزوجها فرفضت فسجنها في قصره وأمهلها شهراً واحداً لتوافق وإلا قتلها..

لدى عودة راما ولاكشمان إلى الكوخ وقد رأى راما بنفسه ان الغزال يعود إلى هيئته البشرية بعد أن أوتر في صدره سهماً.. وعرف انها حيلة أريد بها أبعاده ولاكشمان بحث عن سيتا في كل مكان فلم يجدها ورأى العقاب الجريح الذي أخبره أن سيتا خطفت من قبل راوان ملك ((لانكا)).

ولكن كيف يصل إلى سيتا وبينه وبين لانكا بحر تحرسه كائنة خرافية لايمر منه أحد.. ينصحه أحد النساك باللجوء إلى مملكة القرد حيث يعيش هانومان القرد الأسطوري المقدس الذي يمتلك قدرات خارقة حيث بإمكانه رفع جبل والطيران به وبإمكانه تصغير حجمه أو تكبيره حسبما يريد..

ويعبر هانومان بقدرته الخارقة، البحر ويتسلل إلى قصر راوان، ويرى سيتا ويخبرها أنه رسول من راما القادم لإنقاذها ويعطيها خاتم راما لتطمئن، فتقول له وهي تسلمه سوارها ليوصله إلى راما: ((قل له إن سيتا مازالت على عهدها زوجة وفية لك إلى الأبد)).

يعود هانومان ويبدأ راما بتجميع جيشه المكون بغالبيته من القردة.. ويصل راما وجيشه إلى مشارف لانكا فيأبى أهلها قتاله وقد علموا أنه إله وقالوا لراوان: ((حينما يأتي الموت لاأحد يتمكن من إيقافه.. لن نقاتل الإله راما)).

ويبدأ القتال على شكل مبارزة يطلب راما من راوان أن ينازله فيرسل له أخاه فيقتله راما ثم يبرز ميغنات ابن راوان فيلقى مصير عمه.. يستبد الغضب براوان فيبارز راما ويتعاركان طويلاً ورعية راوان تراقب القتال بحزن، لأن مصير راوان أصبح معروفاً، ولابد من انتصار راما، كانوا يحبون ملكهم لماضيه العريق في العدل والحكمة حتى أن الإله الأكبر حباه بشراب الآلهة فلا يقتله أحد إلا إذا أصاب موضعاً صغيراً في بطنه. تغلب راما عليه مراراً وكلما قطع له رأس ينبت له رأس جديد وكذلك بالنسبة لبقية أعضائه. وفي الليل تسلل الأخ الصغير لراوان إلى خيمة راما وسجد بين يديه وهو يقول: اعلم أنك إله لذلك سأخبرك بسرّ بقاء أخي حيّاً.

وفي اليوم التالي يقتل راما خصمه.. ونادى راما لاكشمان وقال له: ((خذ منه

بعض الحكمة قبل أن تخرج روحه)) ويشتهر لاكشمان فيما بعد كحكيم عارف.. وقبل أن يغادروا لانكا ينصّب راما، أخ راوان الأصغر ملكاً ويتجه عائداً بسيتا إلى كوخه القديم ليكمل أيام نفيه الباقية، ولم تكن تزيد على ثلاثة أسابيع.. فيعود بعد انتهاء هذه الأسابيع الثلاثة إلى مملكة أبيه ليتوّج ملكاً عوضاً عن ((بارات)) كما وعد.. ويستقبله الناس استقبالاً منقطع النظير وتصفو له الأيام مع سيتا..

في ذكرى انتصار ((راما)) على ((راوان)) يحتفل الهنود في كل أنحاء الهند بعيد ((الدوشارا)) ويحرقون فيه تماثيل راوان وابنه وأخيه.. تمتد التماثيل الثلاثة في الميادين: راوان ذو العشر رؤوس في الوسط وعلى يمينه ويساره التمثالان الآخران. وبعد أن يتجمع الناس في ابتهاج يضرمون فيها النار - وقد ملؤوها بالمفرقعات - فتلتهب النار وأصوات الانفجارات والأسهم في كل مكان.. ويصادف ذلك الأيام الأولى من شهر تشرين أول كل عام.

وبعد عشرين يوماً تبدأ احتفالاتهم بأعياد ((الديوالي)) ذكرى عودة راما من نفيه إلى شعبه.. احتفالات تقام في كل مكان.. لافرق بين غني وفقير. الكل يحتفل وان تباينت مظاهر الاحتفال.. ففي الأحياء الغنية في المدن تقام الألعاب النارية وتضاء مصابيح الكهرباء بسلاسل طويلة حول المنازل، وتكون التماثيل أكبر وأكثر أناقة.. بينما قد يكتفي الفقراء بالشموع والمفرقعات.. وتوزع الحلوى وتزار المعابد، ويرتدي الأطفال الملابس الجديدة، وتتزاور العائلات.. وتحضر الحناء من المعابد لتزين مفارق الشعر ((عند الرجل والمرأة)) أو توضع كخطوط أفقية على الجبين.

والديوالي بداية السنة الجديدة عند الهندوس، يتعبدون فيها ((لاكشمي)) ربة ((الثروة والعمران)) في الليل حيث تضاء المصابيح والشموع استعداداً لزيارة متوقعة من الربّة لاكشمي وبالتالي عون ومساعدة المحتاج وإسعاده بالثروة والجاه. وضوء الشموع والمصابيح أيضاً يرمز إلى نور المعرفة الذي يطرد ظلام الجهل، في الهند الشرقية، غرب البنغال وفي معبد كالي ربة القوة وتدمير الشر يقبل الناس على العبادة والدعاء للآلهة.

مجيء الديوالي كل عام يترافق مع قدوم الشتاء حيث يجري الناس حملات تنظيف لبيوتهم ويعرض التجار الحلويات المنوعة وصور لاكشمي وصور كنيش إله الحظ.. وتتصافة القلوب وتتوطد الصداقات بين الناس.. تمتد الاحتفالات بالديوالي

لعدة أيام وتبلغ ذروتها في ذكرى اليوم الذي عاد به ((راما)) من نفيه الطوعي في الغابة.

إن ملحمة الراميانا ، لاتزال تعيش في وجدان الشعب الهندي، قد يستغرق نشيد أبياتها في المعابد ستة أيام، وتمثلها الفرق المسرحية الخاصة في أمكنة مفتوحة يتدفق الناس لمشاهدتها من كل صوب.

وقد صدرت عنها مؤلفات كثيرة، وكتب عنها الكثير.. وظل شعرها محافظاً على سحره رغم القرون التي مرت.. وانتجت السينما عنها أفلاماً عديدة.. بديكورات ضخمة وخدع متقنة.